

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

**Departamento de Filología Española II
(Literatura Española)**



**EL CAMBIO DRAMÁTICO EN EL MODELO TELESERIAL
NORTEAMERICANO**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Miguel Ángel Orosa Roldán

Bajo la dirección del doctor

Javier Huerta Calvo

Madrid, 2012

© Miguel Ángel Orosa Roldán, 2012

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española II
(Literatura Española)

El cambio dramático en el modelo teleserial norteamericano

MIGUEL ÁNGEL OROSA

Tesis doctoral
dirigida por

JAVIER HUERTA CALVO

2012

Spirit of Beauty, that dost consecrate
with thine own hues all thou dost shine upon
of human thought or form, where art thou gone?

Percy B. Shelley

Índice

Prólogo.	Pág. 5
----------	--------

I- Primera Parte. El espacio dramático. Desarrollo del canon.

Introducción. Consideraciones generales sobre la esencia del drama, el espacio dramático y la idea de lo canónico. El cuerpo del canon dramático.	12
---	----

1- El argumento:	
1.1) Nociones generales. Organización de los hechos.	20
1.2) Nudos dramáticos. La peripecia.	27
1.3) Proyecciones sentimentales (la pasión y la anagnórisis).	30
2- La organización dramática:	
2.1) Concepto. Breve introducción.	36
2.2) Nivel externo: bloques o actos.	38
2.3) Nivel medio: los temas	44
2.4) Nivel interno: los movimientos dramáticos (exposición, conflicto y resolución).	49
2.5) Comentarios sobre algunos aspectos del canon y el paradigma clásico.	57
3- La tensión dramática:	
3.1) Concepto. El conflicto y la activación dramática.	65
3.2) El conflicto como fuente de progresión dramática.	68
3.3) La activación dramática, el argumento como activación: trama, giros dramáticos y pasión dramática.	74
3.4) La activación dramática: personajes, pensamiento, lenguaje verbal, discurso espectacular y música. La importancia de la forma frente a la tensión dramática.	78
3.5) La tensión dramática en el <i>Edipo rey</i> .	88
4- Técnicas narrativo-formales.	
4.1) Consideraciones generales sobre la narración en un entorno dramático.	97
4.2) Algunas variables narrativas de influencia en el drama. Ejemplos.	101
4.3) Los elementos narrativos en el <i>Edipo rey</i> .	106

5-	La organización técnica o forma:	
5.1)	Consideraciones generales: qué es aquí la forma.	110
5.2)	Elementos de la organización técnica: situación, dibujo formal, intensidad, duraciones y tamaños, colores, texturas, el tempo y el ritmo.	112
5.3)	La estructura técnica como dimensión histórica prioritaria a la hora de emitir juicios de carácter artístico. Su actual sustitución o competencia con la tensión dramática.	118
5.4)	La forma del <i>Edipo rey</i> .	120
II-	Segunda Parte. Las nuevas teleseries norteamericanas: emergencia y establecimiento de un nuevo modelo.	
1-	Consideraciones generales e históricas. Introducción.	
1.1)	Experiencia estética ante las nuevas series. Qué series. Impresiones. Desconcierto.	125
1.2)	Algo distinto emerge: un nuevo paradigma. Sus notas y contrastes con el modelo clásico. Evolución o cambio y punto de vista del análisis.	131
1.3)	Algunas notas históricas sobre el serial televisivo.	141
1.4)	<i>Fuente Ovejuna</i> : un análisis. Antecedentes del giro dramático norteamericano en <i>Fuente Ovejuna</i> .	158
2-	Análisis del nuevo modelo a través de <i>Prison Break</i> , capítulo 12 (<i>El final del Túnel</i>), primera temporada y del episodio piloto de otras series.	
2.1)	Argumento: consideraciones generales, nudos dramáticos y proyecciones sentimentales.	180
2.2)	Tensión dramática. Análisis.	195
2.3)	Organización narrativa. Análisis.	213
2.4)	Organización técnica o forma. Análisis.	222
3-	Análisis del nuevo modelo a través de la organización dramática de <i>Prison Break</i> , Capítulo 12 (<i>El final del Túnel</i>), primera temporada y del episodio piloto de otras series.	
3.1)	Análisis de la situación. Consideraciones generales.	266
3.2)	De cinco a siete temas. Desvelamiento de los temas a medida que avanza la obra. Tendencia al laberinto organizativo temático.	273
3.3)	Desvelamiento y cambio en la jerarquía de los temas, dependiendo del contexto dramático.	281
3.4)	Desmembramiento y fragmentación de temas desde sus masas de fuerza.	287
3.5)	Temas mutantes. Oblicuidad en la presentación de los temas. Desarrollo discontinuo o no paralelo de temas, asincronías en la acción.	291
3.6)	Cambio de roles de los personajes en relación con las fuerzas dramáticas (fuerzas agónistas, antagonistas y deuter). Fragmentación y deconstrucción de personajes.	295

3.7)	Otros aspectos del nuevo modelo. El segundo acto: espectáculo, agobio, pathos, narración, elasticidad de valores dramáticos. Fusión de géneros. Fusión entre ficción y realidad. Un tempo nuevo: agitación y presente. Unidades dramáticas: acción, tiempo, espacio.	301
3.8)	Resumen y consideraciones finales sobre el giro frente al canon dramático y el paradigma clásico. Oportunidad y perspectiva del tema. El cambio permanente. La libertad creativa y desestructuración de categorías dramáticas, ambigüedad. La quiebra compositiva. Arquitectura comunicativa y artística: la unidad y organización en base a fuerzas de tensión dramática. Pérdida de supremacía de la organización técnica.	307
III- Conclusión.		312
IV- Bibliografía.		319

Prólogo

Antes de dar comienzo a este estudio vamos a abordar algunas cuestiones que nos puedan ser útiles y clarificadoras en el empeño de escribir y comprender bien esta obra. Nos referimos a asuntos tales como el propósito que nos va a guiar a lo largo de las siguientes páginas, nuestras particulares motivaciones, cuál sea el porqué de la elección de este tema, en fin, o las explicaciones metodológicas y el cómo se instrumentará el proceso de creación de la tesis y la obligada mención a las fuentes bibliográficas, ya sean estas nacionales o de carácter internacional, así como el estado de las mismas en el presente estado de la ciencia (hasta donde llegamos a conocer).

Como se imaginará sin dificultad, el propósito de esta tesis no deja de estar vinculado a nuestras particulares motivaciones y carrera profesional. El hecho de haber ejercido como guionista durante años en algunas producciones nacionales o de haber escrito películas y alguna que otra obra de teatro para el mercado nacional, que han viajado por los *Producer's Meeting* más habituales de Europa, ha marcado notablemente la elección de una perspectiva dramática sobre esta cuestión y problema, a saber: las nuevas teleseries norteamericanas y su nueva narración, que a nadie se le escapa en su importancia por la relevante ocupación de espacios, al menos, en los ámbitos productivos y entre las franjas *prime time* de las cadenas más importantes de la televisión mundial.

Mas siendo todo esto acaso secundario, por su carácter y naturaleza subjetiva, creemos que es relevante y digno de mención el propósito o intención que guía la presente tesis, por no decir ya lo que llamaríamos el porqué, la razón por la que este tema es objeto de elección y qué interés pueda tener para todos

nosotros esta cuestión, en el ámbito académico de nuestros días. Sobre este asunto cabría señalar que la totalidad de los estudios académicos a que hemos podido acceder, y que se hacen eco del tema objeto de nuestra atención, abordan el fenómeno de las nuevas series desde muy distintos puntos de vista; en alguna ocasión hasta se hacen referencias a cuestiones de talante narrativo, con carácter general o básico, pero sin entrar en ningún caso (insistimos, hasta donde nosotros hemos llegado) en las consecuencias y planteamientos esencialmente dramáticos, abundante y pasionalmente dramáticos, del fenómeno objeto de nuestra atención. Este vacío en la bibliografía sobre las nuevas teleseries norteamericanas, más aún cuando el fenómeno teleserial lo es en su «inicio y esencia» particularmente dramático, nos parecería ya suficiente como para emprender la tarea que en las siguientes páginas vamos a tratar de desarrollar.

Pero si ahondamos un poco más en todo este asunto, a saber, la emergencia de tantas novedades en los planteamientos dramáticos de las nuevas teleseries de cuño norteamericano, surgirá ante nosotros la duda de si no estaremos delante de un nuevo modelo o paradigma de marchamo dramático, independientemente esta cuestión de las restantes perspectivas, ya sean estas sociológicas, audiovisuales, sectoriales, etcétera, que se hallen incursas en el este nuevo producto elaborado para las televisiones. La cuestión, en definitiva y a nuestro juicio, no es otra que la siguiente: si estamos, como pudiera parecer, delante de un nuevo paradigma o modelo dramático, el interés del tema en tanto que investigación (y siempre a nuestro juicio, insistimos) sería máximo, no ya por la distancia en el tiempo en lo que concierne al nacimiento de este tipo de modelos, o ni siquiera por el mayor o menor interés que este supuesto nuevo modelo pudiera suscitar, dramáticamente hablando; sino porque la emergencia de un nuevo paradigma, si existiera, es, en nuestra opinión, un fenómeno extremadamente relevante, una nueva estrella en el firmamento siempre multicolor de la historia del drama occidental.

En lo referente al método, ineludible cuestión, conviene señalar que el presente trabajo contiene dos partes bien diferenciadas. La primera de ellas girará alrededor de la definición, basándonos en experiencias históricas y en el uso de la *Poética*, de Aristóteles, de lo que haya de ser el drama, esto es, meditará sobre la determinación de lo que sea el *canon* o la cristalización de un

espacio dramático común, histórica y culturalmente hablando (nos referimos, claro está, a Occidente). Para ello examinará cinco dimensiones o segmentos de lo dramático cuya existencia apreciamos en toda obra de este carácter a lo largo de la historia en Occidente: nos referimos al *argumento* o *trama* dramática, a la *organización* de carácter dramático (que algunos llaman estructuras), a todo aquel aspecto vinculado a la *tensión* dramática (el *conflicto* y las variables asociadas a la *activación*, tan bien definidas ya en la *Poética* por Aristóteles), a las técnicas *narrativo-formales* incursas en el drama y, por fin, a la organización técnica de la obra o *forma* en el drama occidental. El análisis de estos cinco elementos o dimensiones vendrá a configurar una respuesta para todo Occidente de lo que haya sido y sea el drama en nuestros días, según llegamos a entrever.

Ya en nuestra posesión y haber una idea sobre la realidad del *canon*, y en la segunda parte del trabajo (dividida, a su vez, en tres), apuntaremos unas notas históricas sobre el sector e industria de las teleseries en América, mostraremos las notas características del drama propio de las nuevas teleseries y, lo que es más importante, nos preguntaremos dónde se hallan los verdaderos antecedentes de estas características que adornan el nuevo drama teleserial, queremos decir: si tales notas diferenciadoras proceden de un arrastre y evolución histórica de cuño determinista hacia este nuevo modelo o si, más bien, por el desprecio del clasicismo y afán desmedido de libertad tales variables del nuevo paradigma no vendrían a coincidir con experiencias similares de nuestro Siglo de Oro, lo que procederemos a analizar a través de *Fuente Ovejuna*, una de las obras más reconocidas del maestro español Lope de Vega.

A continuación, y todavía en la segunda parte de la tesis, partiendo del análisis dramático de *Prison Break*, así como de otras teleseries importantes propias del nuevo modelo (como hicimos anteriormente con *Fuente Ovejuna* para ejemplificar y ver en la práctica o con toda claridad lo que la teoría expone), abordaremos dos secciones explicativas de este nuevo modelo dramático. La primera de ellas se extenderá sobre aquellas dimensiones del *canon* (puesto que el análisis del paradigma teleserial se basa en el modelo dramático contenido en la primera parte de esta obra), decíamos, sobre aquellas dimensiones del canon en las que el nuevo modelo norteamericano no ha visto sentir modificaciones, esto es, nos referimos al segmento *argumental*, a la

tensión dramática, a la *organización narrativa* y a la dimensión técnica o *forma*. Parece que en estos segmentos del *canon* o espacio dramático común el nuevo paradigma norteamericano apenas introduciría modificaciones o cambios en comparación con el uso que de estos elementos se hace en otros modelos o épocas de la historia dramática.

Sólo en la segunda sección explicativa del nuevo paradigma, a saber, la relativa a la *organización* o estructura *dramática*, abordaremos con amplitud la minuciosa descripción y estudio de los cambios y numerosas modificaciones contenidos en el nuevo modelo norteamericano y esto porque, según prevemos, los cambios más intensos del nuevo modelo se producen justamente en la dimensión organizativa, también llamada estructural, del drama y no en las otras dimensiones que ya citábamos en el párrafo anterior. Todo este análisis del nuevo modelo irá acompañado y partirá de la contemplación y estudio de las nuevas series norteamericanas y, en particular, de *Prison Break* o, también *Los Soprano*, entre otras.

Así pues, en la primera parte del trabajo nos preguntaremos sobre la esencia del drama a través del análisis de la *trama* y la *organización dramática*, la *tensión*, las *técnicas narrativas* y la *organización técnica* incursas en el drama de Occidente.

Definido así un *canon* o espacio dramático de marchamo común para nuestro mundo, a continuación abordaremos el análisis de lo que está ocurriendo en las nuevas teleseries utilizando el *canon* propuesto en la primera parte del trabajo. En primer lugar, y ya en la segunda parte de la tesis, observaremos si el nuevo paradigma, de existir, tiene lugar o deja sentir sus efectos en dimensiones tales como la *trama*, la *organización narrativa*, la *tensión* propia de estas obras o las variables que afectan a la dimensión técnica o *forma* de la obra en cuestión. Todo ello sin olvidarnos de caracterizar las nuevas notas del paradigma teleserial norteamericano y de estudiar sus antecedentes, que hallamos más en la libertad y desprecio del clasicismo propios de los autores del Siglo de Oro que en la historia anterior de las teleseries en América.

Y en el último apartado de la segunda parte, el relativo a la *organización dramática*, nos centraremos en estudiar los fundamentales y masivos cambios que el nuevo modelo norteamericano introduce, por ser en esta dimensión donde

el nuevo paradigma dejaría sentir sus efectos y cambios dramáticos más importantes.

Por tanto, canon (*Poética*), *Fuente Ovejuna*, en segundo lugar, y teleseries en América (*Prison Break*, *Los Soprano...*), esto es y dicho de otra manera, modelo de análisis, antecedentes y supuesto nuevo paradigma son los tres escalones que este trabajo trata de ascender para llegar a los resultados y respuestas que intentamos alcanzar.

Ya para finalizar, desearíamos hacer una breve referencia a las fuentes bibliográficas utilizadas para llevar a fin el trabajo. Desde luego, en España estas fuentes son más bien escasas, con carácter general. Como se verá en la bibliografía, algún autor ha dedicado sus mejores esfuerzos al asunto que nos ocupa, aunque desde perspectivas bien distintas de las nuestras. Es cierto que en todos estos estudios, artículos o publicaciones, mencionados en la bibliografía, se muestra un profundo interés por el tema objeto de nuestra tesis, incluso se hallarán algunas referencias narrativas que, sin duda alguna, explican herramientas y modos de proceder propios de la narrativa en curso (nos referimos a las teleseries); sin embargo, y siempre a nuestro juicio, no se aborda un análisis pasional, exclusiva y esencialmente dramático sobre el fenómeno que nos ocupa, por lo que a la hora de desarrollar el presente estudio no tendremos otra alternativa que realizar los pertinentes análisis con carácter absolutamente personal y con pretensiones inintencionadamente originales. La bibliografía internacional, interesantísima también, nos servirá de mucha ayuda a la hora de abordar cuestiones históricas, sectoriales, industriales, sociológicas, antropológicas, etcétera, y hasta narrativas de las series a que nos referimos, pero tampoco hemos visto análisis de carácter dramático sino muy básicos, queremos decir que no hemos descubierto la existencia de estudios esencial e intensivamente dramáticos sobre el fenómeno teleserial y norteamericano.

Si en este punto alguien nos preguntase por la posible aportación de esta tesis al mundo académico no podríamos responder de otra manera más propia y exacta, a nuestro juicio, que de la siguiente: se pretende hacer un análisis de carácter dramático, esencial y fundamentalmente, sobre el fenómeno televisivo de las nuevas teleseries norteamericanas. Es este un estudio *dramático* sobre las dimensiones *dramáticas* de las nuevas teleseries en América, cuyas

características «libertarias», por decirlo de alguna manera, entroncan decididamente con el fenómeno teatral de marchamo preceptivo-poético de autores como Lope de Vega, en el Siglo de Oro español, por su enérgico talante de voluntad anticlásica.

Primera Parte

El espacio dramático occidental: desarrollo de un canon

Introducción. Consideraciones generales sobre la esencia del drama, el espacio dramático y la idea de lo canónico. El cuerpo del canon dramático.

Después de haber transcurrido más de dos mil seiscientos años de pensamiento escrito occidental, uno puede llegar a avistar el gran camino que a lo largo de nuestra historia ha recorrido la discusión sobre la realidad y constitución de las cosas, qué sean las cosas, así como sus derivaciones éticas o epistemológicas: la existencia y constitución de un mundo, cómo conocerlo, nuestras responsabilidades éticas derivadas de tales esencias o, en fin, la aproximación a todo aquello que nos rodea bajo el signo de la pregunta: ¿esto qué es?

A consecuencia de ello, cuando tal pregunta ha sido redirigida hacia el hombre, ¿qué es el hombre?, obstinadamente hemos ido a parar dentro del área trazada alrededor del *deber ser*, de la ética como morada del ser humano; y, creemos, bajo la influencia de tal mirada –un tanto excluyente de otras posibles–, el hombre y el pensador occidental han ido abordando, de esta o aquella forma pero siempre desde una misma perspectiva –la que brindaban las palabras griegas *on* y *einai*–, los diversos problemas que nos han preocupado históricamente o que nos afectaban, por utilizar unas expresiones de trazado un tanto grueso o general.

Son reveladoras en este sentido tantas expresiones de Martin Heidegger, que no está considerado, precisamente, como un pensador más en la panorámica del pensamiento del siglo XX:

No es claro ni fundado lo que nosotros mismos pensamos con las palabras “existente” y “ser” de nuestro propio idioma [...], lo que dicen las palabras *on* y *einai* pensadas en griego. [...] La confusión no estriba en una mera negligencia de la filología ni en una insuficiencia de la investigación histórica.

Viene de lo hondo de la situación en que el ser ha producido la esencia del hombre occidental. [...] En nuestra terminología, griego no significa una modalidad nacional, cultural o antropológica; griego es la aurora del destino en que el ser mismo se ilumina en lo existente y aspira a una esencia del hombre que, en virtud del destino, tiene su curso histórico en cómo la preserva en el ser y en cómo se aparte de él, aunque sin separarse nunca de él [1960: 276-277].

O también, hablando del término *vidit* latino: «El saber es la memoria del ser» [1960: 288]. O igualmente, refiriéndose a la filosofía en su esencia:

La filosofía no ha surgido del mito. Surge sólo del pensar en el pensar. Pero el pensar es el pensar del ser. El pensar no nace. Es en la medida en que el ser está presente [1960: 290].

Y, por último, en esta misma dirección –por traer sólo algunas citas– y como corolario a la frase de Anaximandro:

De ahí que la sentencia no nos diga nada mientras sólo la expliquemos histórica y filológicamente. [...] El hombre está dando el salto para lanzarse a la totalidad de la tierra y de su atmósfera, para hacerse con el oculto imperio de la naturaleza en forma de fuerzas y para someter a los planes y órdenes de un gobierno terreno la marcha de la historia. El mismo hombre que se rebela, no está en condiciones de decir lisamente qué es, decir qué es esto que es una cosa. El todo de lo existente es un objeto de una única voluntad de conquista. Lo sencillo del ser está sepultado en un olvido único. Las teorías sobre la naturaleza, las doctrinas sobre la historia, no resuelven la confusión. Lo confunden todo haciéndolo incognoscible porque ellas mismas se nutren de la confusión que hay sobre la diferencia entre lo existente y el ser. [...] Pero ¿qué sucede si el ser en su esencia necesita la esencia del hombre?, ¿si la esencia del hombre estriba en pensar la verdad del ser? [1960: 307].

El hartazgo de esta actitud ontológica, en Occidente, habría de llegar también hasta la literatura, en el corazón del arte, y rendiría culto al *ser* en el altar de algunas de sus obras monumentales: la *Odisea*, al inicio de la narrativa del hombre, o el *Ulises*, de James Joyce, por poner algún ejemplo. ¿No son estas epopeyas, en último extremo, la búsqueda interior de algo que sería uno mismo, Ítaca, la patria del ser humano, la morada del ser?:

Mas habré de enterarte también de las mil pesadumbres/ que tendrás en tu casa: sopórtalas tú aunque te duelan/ y no digas a nadie, varón ni mujer, que has llegado/ vagabundo hasta aquí, sino sufre en silencio tus muchas/ desventuras y aguanta a los hombres violencias y ultrajes (XIII, vv. 306 a 310).

No queremos dar a entender con esto, que históricamente hayamos podido olvidar el problema de la belleza, sea dicho en términos grandilocuentes, o el de la naturaleza del arte, a lo largo de estos cientos de años. Sencillamente, creemos que esta dimensión, la perspectiva estética, artística –más concretamente, literaria

en nuestro caso— no ha llegado a calar tanto, a gozar del protagonismo que los aspectos ontológicos han tenido a lo largo de nuestra historia.

Al hilo de este discurso, hablar de pensamiento en nuestras sociedades significaría hoy debatir sobre toda una larga lista de problemas, pero casi siempre desde una misma perspectiva: la ontológica, la naturaleza de las cosas en relación con su esencia, qué sean las cosas. Y ello no ha ocurrido por demérito o falta de aplicación a la vida o por una supuesta menor importancia de las magnitudes estéticas de la existencia. Sencillamente, el problema de cómo la razón pudiera llegar a atrapar un mundo que se nos antojaba hartamente complicado y ello a través de la cuestión de su *naturaleza* o *esencia*, parece que haya sido una de las obsesiones de nuestro pensamiento, sin caer en la cuenta de que otras dimensiones de esa *realidad*, como la estética, pudieran estar clamando por diferentes maneras de formular las preguntas sobre esas mismas *cosas* inmersas en tal mundo: y que tales preguntas pudieran traer respuestas diversas, pero acaso complementarias a todos estos interrogantes.

Vamos a replantear la cuestión en su relación con el motivo de nuestras preocupaciones dramáticas; a saber, en qué dimensiones de preguntas nos movemos a la hora de cuestionarnos sobre la naturaleza del drama, en qué marco de la realidad nos hallamos al interrogarnos sobre lo *canónico* dramático o un cambio de *paradigma* sobre el desarrollo de la ficción en Occidente. Esto es, el ser, la *sustancia*, la primera *ousía* aristotélica, el nacimiento del pensar, en definitivas cuentas, el motivo último de nuestras angustias intelectuales siempre ha sido lo objetual en tanto que esencia; mientras que sus características *categorizables*, lo que se podía decir o predicar de tal cosa, se ha considerado, con el paso del tiempo, algo de menor importancia en comparación con la cosa entendida *en sí misma*.

Dicho de otra forma, creemos que estamos acostumbrados a pensar en términos de *lo que es*, ¿qué es esta cosa que tenemos delante?, qué es este objeto y cómo está constituido, por decirlo de alguna manera. No dejamos de dar importancia a las *cosas*, que no a sus *cualidades*, a sus *formas*, a su *liturgia*. ¿Qué importa que el caballo sea marrón, alto o de esta o aquella forma? Lo que importa, al fin, es que sea caballo. Interrogarnos sobre el bien, por poner otro ejemplo, implicaría llegar a conocer su contenido, lo que sea el bien o el mal, pero rara vez

el cómo de su puesta en práctica. Hablar de la libertad o de la democracia, para acabar, en Occidente sería un asunto de sustancias, de conceptos, mas poco de procedimientos o de determinaciones formales.

Las palabras *verdad*, *ser*, *física* o *naturaleza* podrán haber ido cambiando a lo largo de nuestra historia en su intrínseco contenido; pero en sus diversas perspectivas, siempre han venido haciendo referencia a aquello que es el objeto de su preocupación: el *qué es*, el *lo qué*. Está claro que esta actitud llevada al mundo del arte, y muy en particular al del drama, realza *lo que se cuenta*, la *trama*, la historia, el argumento. Pero *lo que se cuenta*, en el mundo literario, es sólo una pequeña parte de su trasunto. Pequeña parte que, además, quedará transfigurada por eso que podríamos denominar *la gran cuestión*: cómo contamos una historia. Es un tópico muy significativo de esta sintomatología el mero hecho de preguntarnos ¿de qué va esa película?; y no digamos ya el tipo de respuesta que solemos dar, indefectiblemente, a esta sofisticada cuestión: el relato de su llano argumento. Pues bien, con este sencillo y claro ejemplo pretendemos poner de relieve hasta qué punto los aspectos formales del drama son olvidados o ignorados por el entorno de carácter mediático o intelectual que acompaña a veces a este tipo de manifestaciones.

El asunto es que, de alguna manera, esas categorías aristotélicas a las que nos referíamos antes bien pudieran llegar a ser consideradas primera *ousía* o *sustancia* en el mundo dramático, hasta alcanzar una visión distinta de la realidad y no menos real que aquella que hace referencia a los aspectos constitutivos o esenciales de las cosas. A saber, el cómo, el dónde, el cuándo, la pasión, etcétera, la manera del aparecer, *las apariencias*, *la forma*, son determinaciones de primer orden en el mundo dramático, por encima de lo que sea la cosa misma, esto es: el cómo del aparecer o parecer de las cosas se hace *sustancia* en el universo de las presencias dramáticas, es el cuerpo mismo del drama, y la discusión sobre la realidad en cuanto que *modo* o *forma* de existir proyectan sobre el conocimiento humano sombras poco reconocidas a lo largo de nuestra historia intelectual. Este es el tenebroso pero apasionante marco en el que se desenvuelven nuestros esfuerzos por entrever la luz. Lo que se predica del ser, las categorías, el *cómo es esta cosa*, a saber, la cantidad o énfasis, el carácter, la relación que se guarda con algo, cierto lugar, cierto momento, cierta posición, tener o llevar o portar, el hacer,

la pasión o el padecer [Martínez Marzoa, 1973: I, pp. 203 ss.]¹ pasan de ser *modos* o *formas* de referirse a un sujeto a *sujeto mismo* del mundo dramático, entidad, esencia, ser: *lo que hay*, la naturaleza misma, lo verdaderamente determinante.

Ello hasta el punto de que esta, llamémosla así, *forma* vendría y viene a constituir lo que podríamos denominar el *cuerpo del drama*. La naturaleza o cuerpo del drama, nuestra concepción sobre el drama, nuestras expectativas, lo que sentimos, pensamos, esperamos, deseamos, sabemos sobre el drama y a partir del drama, en definitivas cuentas lo que nosotros los occidentales llamamos y tenemos por *drama*, su definición, el *canon dramático*, no es sólo un conjunto de consideraciones, aspectos teóricos o filosofías abstractas sobre lo dramático y su esencia, que también lo es. Lo *dramático canónico*, como todo cuerpo, goza, además, de toda una serie de dimensiones físicas tangibles, en forma de huesos, musculatura, tejidos, órganos y células que, a lo largo de toda esta primera parte del trabajo, vamos a recorrer tan sólo en sus aspectos *canónicos*, y que seguidamente mencionaremos. No sin antes señalar, de nuevo, que no nos referiremos a *lo canónico*, en este apartado, como a una serie o conjunto de obras excelentes que consideramos representativas de lo que sea el teatro en Occidente, sino que hablaremos de ello como un espacio, ámbito o cuerpo esencial concreto, que está ahí, visible y tangible, y que viene a encarnar, como ya hemos dicho, nuestra concepción y determinación sobre lo que sea lo dramático, constituida, además, por toda una serie de dimensiones y variables corpóreas que, seguidamente, vamos a analizar. Pero antes de hacerlo es preciso señalar que las fuentes de las que bebe nuestra filosofía o concepción sobre esa manifestación que llamamos *drama* no son otras, con carácter fundamental, que las obras de los autores dramáticos, incluidos los guionistas de cine y de televisión de nuestro tiempo. Pero también, aunque en segundo lugar, la teoría literaria y los preceptistas, la filosofía e historia del drama, la estética dramática y, de manera muy determinante, aunque siempre después de las obras de los autores, nuestras propias experiencias vitales, nuestras aspiraciones y modos de vida, nuestras expectativas y sentimientos acerca de esa cosa que denominamos lo dramático... Queda claro que esas *variables* que componen el canon dramático son utensilios,

¹ Este autor, de marchamo Heideggeriano en algunas de sus perspectivas, por su focalización ontológica resulta especialmente interesante en el marco del discurso de esta introducción.

herramientas que sirven a una concepción o filosofía acerca del drama, pero ello no quiere decir que esos elementos se utilicen siempre de una misma manera. Lo canónico es la existencia de tales herramientas, el conjunto de dimensiones y variables que componen ese ámbito o espacio dramático. Luego, cada autor hará uso de ellas en la medida que estime oportuno dependiendo del caso y situación concretos. Por poner un singular ejemplo, aunque seguidamente vamos a mostrar todo el canon: la existencia de unos períodos llamados expositivo, conflictivo y resolutorio en el drama, es decir, la filosofía según la cual un personaje nace a la vida, a continuación lucha por conseguir un objetivo y, al final, obtiene un logro o fracasa en la consecución de su meta es una dimensión dramática de carácter canónico en Occidente. Ello no quiere decir, parece claro, que estos períodos no puedan seguir el curso y acción dramática que en cada caso su autor considere oportuno. Pero lo canónico, tal y como utilizamos aquí el concepto, será la existencia de esta filosofía, de estas concepciones comunes propias del drama occidental, de estas encarnaciones que se manifiestan bien en variables, bien en dimensiones canónico-dramáticas que, como ya hemos señalado, vamos a exponer a continuación, para después proceder a su detenido análisis. Es evidente, casi no haría falta ni mencionarlo, que siempre ha habido y habrá actitudes y posturas en el ámbito de las vanguardias que reaccionen ante unas u otras concepciones consideradas canónicas pero, aunque no sea este el objetivo del trabajo, tales actitudes no harán sino confirmar la existencia de un canon y, además, las pretensiones de estos grupos o personalidades opositoras serán también abiertamente canónicas y discurrirán alrededor de la búsqueda de lo originario, de lo auténtico, de lo puro, de lo verdaderamente dramático².

En lo que hace referencia al modelo de *canon* que vamos a utilizar a lo largo del trabajo, estudiaremos en primer lugar los aspectos comunes, históricamente hablando, relativos al *argumento* de las obras. No existe obra dramática en Occidente que no trate de *algo*, que no tenga una *historia* o *trama* coherente, esto es, que no goce de una cierta organización de los hechos propios del relato.

² Sobre los aspectos que nosotros llamaríamos *aspiracionalmente canónicos* de las vanguardias, la armonía de lo auténtico, lo puro, lo esencial y el retorno a los orígenes, véase Gómez Torres [1994: 313-322].

En segundo lugar, veremos los aspectos exclusiva y esencialmente canónicos que atañen a la estructura u *organización dramática*, ya sea esto en su dimensión externa (su división por *bloques*, actos, episodios, jornadas...), media (la instrumentación de *temas* diversos sobre los que gira la obra, esto es, la *acción* dramática) o la dimensión más profunda del drama (los distintos *movimientos dramáticos*: exposición, conflicto y resolución).

En tercer lugar estudiaremos los elementos constitutivos de la *tensión dramática*, que también denominaremos técnicas poéticas. Nos referimos a aquellas variables que se utilizan para mantener el interés o atención en la obra. Esta dimensión organizativa se ha convertido en una clave esencial de la construcción dramática para nosotros con el consiguiente detrimento de los aspectos tradicionalmente formales. Por este motivo, dedicaremos a este apartado una muy especial atención, como exige por otra parte el momento actual del arte.

En cuarto lugar, veremos de una manera sucinta aquellas cuestiones referentes a las *técnicas narrativas* que se hallan incursas en el proceso dramático, esto es, en su decurso creativo. Este tipo de elementos no tienen por qué aparecer siempre de una manera intensiva en una obra teatral. Nos referimos, evidentemente, a las obras dramáticas de raíces grecorromanas, sajonas o españolas de la Edad de Oro. En obras marcadas por otras culturas o corrientes culturales, el elemento narrativo, muchas veces, se usa de forma especialmente intensa. Lo cierto es que, en muchas ocasiones, este aspecto se ve sustituido dentro de nuestro ámbito y en aspectos de cimentación o construcción de la obra por las técnicas poéticas, ya citadas, o por otras cualidades de carácter técnico, que se mencionarán en el siguiente párrafo.

Y, por último, mostraremos las dimensiones *técnicas de carácter formal* propias de una creación dramática en su dimensión más abstracta o en su sustrato más profundo. Este aspecto ha sido objeto de especial atención y, también, de cuidado a lo largo de nuestra historia y, sin haber perdido importancia de carácter artístico, hoy es una dimensión de segunda clase, comparada con los aspectos relativos a la tensión dramática.

Estas cinco dimensiones en su conjunto, cada una con sus distintas variables y elementos, pretenden venir a constituir lo que sea un *canon dramático occidental*, esto es, aquel espacio, aquellos aspectos, herramientas y dimensiones

que se hallan siempre presentes, de una u otra manera, en toda obra dramática dentro de nuestro ámbito cultural. Son estos aspectos, precisamente, los que vamos a estudiar en la primera parte del trabajo con la intención modesta de aportar algún tipo de claridad a la investigación dramática que nos es propia, la que se halle dentro de nuestra cultura con un marchamo claramente occidental.

1- El argumento:

- 1.1) Nociones generales. Organización de los hechos.*
- 1.2) Nudos dramáticos. La peripecia.*
- 1.3) Proyecciones sentimentales: la pasión y la anagnórisis.*

1.1) Algunas nociones comunes sobre el argumento. La organización de los hechos.

Dentro de este primer apartado sobre el *espacio* o *canon* dramático nos encontramos, para empezar, con la *trama*: la historia o relato dramático contemplado desde una perspectiva estrictamente argumental, esto es, relativa a lo que está pasando, a lo que ocurre en el drama; ello si es que fuera posible aislar el argumento del resto de las dimensiones dramáticas³. Hacemos esta puntualización porque el relato dramático también puede ser contemplado desde otros ángulos y dimensiones a las que haremos referencia progresivamente. Desde el punto de vista de este apartado, podemos decir que la *trama* se desenvuelve, en términos generales, en el marco de una cierta coherencia, de una relativa *organización fáctica* o armonía entre todo lo que va aconteciendo. No tiene, ni mucho menos, que mostrarse una necesaria sucesión causal de los hechos, pero sí una cierta conexión entre los mismos y, también, una *verosimilitud*, es decir, que lo que acontece sea creíble dentro del marco en que se desenvuelve.

Para dar algún tipo de cohesión a estas nociones que pretendemos canónicas en nuestro ámbito cultural, vamos a seguir, en algún punto, diversos comentarios y textos de la *Poética*, de Aristóteles, por considerarse esta, más que ninguna otra, una pieza clave dentro del denominado *canon occidental*.

Para empezar, la *fábula*, tal y como es denominada por Aristóteles en la *Poética*, es definida por García Yebra de la siguiente manera:

«Fábula» debe entenderse aquí, y siempre en la *Poética*, como «argumento», es decir, el conjunto de sucesos o momentos esenciales de la acción imitada en el poema [1974: 243].

³ Resulta especialmente interesante, en lo que a la importancia de la trama dentro de la obra dramática se refiere, Alonso de Santos [2002: 6-7].

La *fábula*, por tanto, no es otra cosa que el relato dramático que se pone en escena. Si la *fábula* no es sino el argumento, esto es, un conjunto de sucesos dentro del curso de la *acción* que se representa –tal y como se indica en la definición de García Yebra–, se deduce que estos sucesos deben no solamente gozar de una cierta organización, sino que han de contarse en modo adecuado, con una determinada lógica y progresión; esto es, que tienen que *resultar bien*, como dice el mismo Aristóteles al inicio de su *Poética*: «Hablemos de la poética en sí [...], y de cómo es preciso construir las fábulas si se quiere que la composición poética resulte bien» [1447^a/10]. En lo que concierne a la *trama* dramática, entendida como argumento, es importante hacer notar lo que explica Alonso de Santos:

puede definirse como una serie de sucesos ordenados de la forma más conveniente por el dramaturgo para conseguir el efecto deseado de la acción. Gracias a ella, la ficción adquiere un sentido [...] Crear una trama es, pues, introducir un orden determinado en el material que nos suministra nuestra imaginación, a partir del principio aristotélico de que la trama es el alma del drama, y, que dicha trama, no es imitación de la vida, sino de la acción. La esencia de lo dramático estará conformada, pues, no por hechos normales y cotidianos de la vida reproducidos en escena, sino por elementos puestos en conflicto que den lugar a una acción, y que esta, por su naturaleza, despierte una respuesta emocional en el personaje –y en el espectador–. [...] A lo largo de la historia del teatro ha habido un constante debate en la valoración de la trama dentro de una obra. Mi punto de vista se sitúa con los que creen que es un elemento principal de la estructura teatral [...]. Es importante señalar que la palabra trama añade algo peculiar a otros sinónimos que se usan, a veces de forma indistinta, para hablar del mismo contenido en las obras dramáticas, como son argumento e historia, e incluso fábula. Un cuento, o una narración, tienen también un argumento, pero este no necesariamente encierra una lucha entre contrarios, un enfrentamiento entre fuerzas, una disposición interna “entramada” que es necesario resolver después –es decir, “desentramar”– para llegar al final [1998: 7/2002: 102].

En este mismo sentido se pronuncia el dramaturgo español Fermín Cabal al hablar de la obra teatral, de la que dice que «hay un momento de selección de los hechos más significativos [...]. Por tanto, (la trama) no imita la vida, sino una acción significativa, una condensación de los elementos de esa experiencia tal y como los ha percibido (el autor)» [1986: 95]. O también, por poner otro ejemplo, de Seymour Chatman, que al hablar de término *plot* (*mythos*), señala:

Its order of presentation need not be the same as that of the natural logic of the story. Its function is to emphasize or de-emphasize certain story-events, to interpret some and to leave others to inference, to show or to tell, to comment or to remain silent, to focus on this or that aspect of an event or character. The author “can arrange the incidents in a story in a great many ways. He can treat

some in detail and barely mention or even omit others, as Sophocles omits everything that happened to Oedipus before the plague in Thebes. He can observe chronological sequence, he can distort it, he can use messengers or flashbacks, and so forth. Each arrangement produces a different plot, and a great many plots can be made from the same story”[1986:43].

Ahora bien, cuál sea esa *lógica*, esa adecuada progresión de los acontecimientos, y lo que sea la poética en su conjunto, parece en cierta medida no sólo una labor poco sencilla de acometer, sino también y de alguna forma, el objetivo intelectual de Aristóteles en su *Poética*, que no deja de ser una obra fragmentaria, no escrita para ser leída, sino más bien un guión para el maestro que desarrollaría y completaría después, para darle conexión y sentido unitario a lo largo de sus lecciones ante los alumnos.

Lo que sí parece resultar claro es que Aristóteles, de acuerdo con la cita anterior –al inicio de su guión o apuntes–, cree en una poética como arte de la adecuada construcción de una obra, que «resulte bien», al que él mismo, según entiende García Yebra, denominaría *composición* [1974: 243-244].

Además, Aristóteles habla de *poética* y de *composición poética* no desde un punto de vista especulativo, al menos no estrictamente especulativo, sino que parece dar a estos términos un palmario énfasis práctico. Así lo señala García Yebra:

Se dividen las opiniones de los traductores y comentaristas en cuanto a la interpretación del término *poietike*: ¿ha de entenderse «poesía» o «(arte) poética?» «Art of poetic composition» («arte de la composición poética») traduce G.F. Else, que advierte en nota: «No simplemente “art of poetry” (“arte de la poesía”). A través de la teoría de Aristóteles, la *poietike*, “Arte poética”, se concibe activamente; *poiesis*, el proceso real de composición... es la activación, la puesta en obra, de la *poietike*. Similarmente en la lista de géneros poéticos, en el párrafo siguiente, se subraya el lado activo. Hay que recordar también que estas palabras [*poietike* y *poiesis*], lo mismo que *poietes* “poeta”, se forman directamente de *poiein* “hacer”. Al griego, su lengua le recordaba constantemente que el poeta es un hacedor». No obstante, creo que *poietike* debe traducirse sencillamente por «poética», que, sustantivado, tiene básicamente sentido activo: «arte de la composición poética», pero no excluye otro, en cierto modo pasivo: «estudio de los resultados de dicho arte».

Y, además:

«Composición poética» en sentido activo, entendida como el proceso mediante el cual el poeta construye la fábula o argumento de su obra. Y esta «composición poética» tanto puede tener como objeto una tragedia como una epopeya, una comedia, etc [1974: 243-244].

No obstante, y al margen de estas precisiones, conviene indicar, al objeto de no perder nuestra ruta, que no es el propósito de este estudio abordar una investigación sobre el pensamiento aristotélico en lo que se refiere a la *composición* poética u otro tipo de cuestiones propias del pensador griego, sino que nos hallamos inmersos, en esta primera parte del trabajo, en la tarea de mostrar o definir, como se prefiera, una propuesta originaria de *canon dramático occidental*; esto es, estamos tratando de exhibir o de explicar aquellos elementos comunes e ineludibles para lo dramático dentro de la cultura occidental. Y para ello, y fundamentalmente a los efectos de dar algún tipo de cohesión y soporte al texto, estamos aludiendo o utilizando como material justamente aquel que se considera determinante a la hora de hablar del *canon occidental*: la *Poética*, de Aristóteles. Y esta práctica la utilizaremos de manera frecuente a lo largo de esta primera parte del trabajo, pero únicamente a los efectos a que acabamos de referirnos⁴.

Así pues, y retomando el discurso fundamental sobre el argumento y su lógica, parece inocuo y hasta necesario admitir, y esta es la impresión que dan la generalidad de las obras occidentales, que los sucesos de un argumento dramático hayan de ser contados con un cierto orden. Esta ordenación lógica o disposición la establecerá el autor a la vista de las necesidades de la obra o, en otro caso, será el resultado del azar, esto es, del mal uso de la técnica dramática; pero, de cualquier manera, existe una ordenación determinada a la hora de relatar los sucesos. Este cierto orden, esa progresión, que «resulte bien», es el que vamos a tratar de estudiar, no sólo en este apartado argumental, sino en toda la primera parte del trabajo y ello desde la perspectiva de las distintas dimensiones que citábamos con anterioridad, esto es: argumental, dramática, poética, narrativa y, cómo no, también técnica.

Cuando Aristóteles habla, en su *Poética*, del fin de la tragedia se refiere, de manera precisa, a la *acción (praxis)*, es decir, lo que actualmente denominamos no solamente *acción dramática* sino, también y de forma un tanto más genérica y doctrinal, *tema*:

⁴ Sobre la vigencia del planteamiento aristotélico en su relación con la fundamental idea de imitación y de acción –*mimesis, praxis*– y, también, la de estructuración, véase Fermín Cabal [1986: 93 y 97].

[...] la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción [*praxis*] y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción [...] De suerte que los hechos [*pragmata*] y la fábula [*mithos*] son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo [1450^a/15-23].

De suerte que la *acción (praxis)*⁵ es el fin de la tragedia; este es el gran hallazgo greco-occidental de carácter dramático. Sobre los componentes esenciales de la *acción* hablaremos seguidamente y, más adelante, sobre la noción básica, subterránea y sustantiva a la *acción*, que es el *conflicto*; pero Aristóteles ya nos adelanta tales componentes esenciales al relacionar directamente la *acción* con los *hechos (pragmata)* y la *fábula (mithos)*.

El fin de la tragedia sería la *acción*, esto es, la conversión del personaje en *acción* dramática en el marco del tridente básico: personaje, conflicto y objetivo; y la *acción* no es sino un conjunto de hechos que componen un argumento debidamente organizado. Los *hechos* van muy vinculados a la *fábula*, en la *Poética*; de modo que Aristóteles, cuando habla de *hechos*, muchas veces se refiere a una cierta *composición* o «estructuración de los hechos» [1450^a/36 y 1450^b/22]. A pesar de que García Yebra diga que el único y unívoco significado de *fábula*, en la *Poética*, sea el de argumento, Aristóteles habla, también, de *fábula – mithos–* como de «*composición* de los hechos y caracteres», por ejemplo, en el capítulo 6 de la *Poética* [1450^a/5].

Así pues, *hechos* y *fábula* son los componentes de la *acción* y corren entremezclados y unidos por el concepto de *organización* o *composición*. *Pragmata* y *praxis* (*hechos, organización de los hechos y acción*), como se verá más adelante, discurren indisolublemente vinculados a la noción básica de *conflicto* o confrontación. Y la *fábula (mithos)*, aquí sí, como argumento), a su vez, es analizada en sus partes por el autor de la *Poética*, en términos de: *peripecia* (*peripeteia*), *agnición* (*anagnorisis*) y *lance patético* (*pathos*).

Todos estos vocablos: *acción (praxis)*, *hechos* y su *organización (pragmata)*, el *conflicto* vinculado a las dos nociones anteriores, y la *fábula (mithos* o argumento) –esta última en sus partes de *peripecia*, *agnición* y *lance patético*– se

⁵ *Praxis* es el término griego que Aristóteles utiliza para referirse a lo que García Yebra ha traducido a lo largo de toda la *Poética* como *acción*. Véase, por ejemplo, García Yebra [1974: 146-148] y en el original griego de Aristóteles [1450^a/4-24].

integrarían dentro de ese ámbito o contexto que vendría a denominarse el fin o la finalidad de la tragedia, esto es, lo que denomina Aristóteles *acción*.

El mismo pensador griego y autor del *canon* hace notar que de todos los elementos citados hasta ahora, y son varios, «el más importante [...] es la organización de los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción» [1450^a/15-17].

La *organización de los hechos*, por tanto, es una noción que va directamente vinculada a la *fábula*. Es más, la *fábula*, en su sentido lato, no es otra cosa que la *acción* debidamente organizada y compuesta. ¿De qué manera?, podríamos preguntarnos. Esto lo vamos a ir viendo a lo largo de toda la primera parte del trabajo.

A nuestro modo de ver, esa *organización o estructura de los hechos* a que se alude en la *Poética* hace referencia a distintas nociones situadas en diferentes niveles de la construcción del drama. En primer término, y lógicamente, se refiere a la selección de aquellos *hechos* que vayan a formar parte de la historia dramática, esto es, del relato externo, el que aparece en la obra. No se trata de contar toda la vida del héroe y todo aquello que le aconteció, sino sólo lo que es relevante para la *acción* en proceso. En segundo lugar, habrá una *organización dramática* de la *fábula* en lo concerniente, claro está, a su disposición por movimientos (lo que es propio de la exposición, del conflicto y de la resolución). A continuación, serán las técnicas de *tensión* dramática, que también podemos llamar técnicas poéticas (por aparecer en la *Poética*, de Aristóteles) o atentivas (por afectar a la atención o interés que se suscita en el espectador), las que intervendrán en la organización de los hechos propios de la *acción*. Y, por fin, las técnicas de *marchamo narrativo* y las que denominamos *formales* o *dimensión técnica*, ambas en el ámbito más abstracto o profundo del edificio dramático, son las que harán acto de presencia, también, a la hora de decidir sobre la disposición de los hechos a que venimos refiriéndonos. Como será fácil darse cuenta, estos distintos niveles que intervienen en la *organización de los hechos* no son sino las dimensiones que vamos a analizar en la primera parte de este trabajo como integrantes de la propuesta de *canon dramático* en el ámbito occidental.

Veamos seguidamente algún ejemplo de los conceptos a que venimos refiriéndonos en este capítulo. ¿Cuál sería la *acción* a imitar, la finalidad de la

tragedia, en el *Edipo rey*, de Sófocles?, podríamos preguntarnos, dado que *Edipo* es una obra clásica y canónica que vamos a utilizar con frecuencia a lo largo de toda esta primera parte. A nuestro modo de entender, la *acción* de esta obra sería el desvelamiento de la verdad por parte del rey. Edipo, como figuración del género humano, cree conocer la verdad, pero sólo se mueve entre apariencias. Es preciso conocerse (*autognosis*), y Edipo finalmente lo hace. La *fábula* y, por supuesto, también los hechos debidamente estructurados, conducen a esta sola *acción*. No se cuenta en esta tragedia toda la vida de Edipo, esto es, el drama interno: todo lo que le acaeció en su vida, sino sólo aquellos hechos que son consecuentes con esta *acción*, lo que denominaríamos drama externo.

La teoría romántica, según la cual la *acción* discurriría alrededor del destino del rey, quien, queriendo huir de él, vendría a parar necesariamente justo en aquello que deseaba evitar, parece no gozar del total aprecio por parte de los estudiosos y especialistas en esta materia. Así lo indica, al menos, el profesor Lasso de la Vega con las siguientes palabras:

[...] ante todo, digamos lo que *Edipo rey* no es. No es un drama del destino inquebrantable (que es cosa muy tardía, estoica) en su contraposición con la libertad: este conflicto destino-libertad será cosa perdidamente romántica; pero es una idea confusa y barata querer traspasarlo a la tragedia de Sófocles, viendo en ella una pintura de los esfuerzos del hombre por escapar a su destino, a la «fuerza del sino» que, en definitiva, se impone. En la perspectiva dramática de esta tragedia, el hado pertenece al pasado lejano, mientras que el espacio auténtico del drama es el presente de la revelación. [...] *Edipo rey* es un «drama de revelación», de progreso inexorable, por exigencia de verdad, hacia el descubrimiento de lo que se encubre bajo lo que parece. [...] Es el camino existencial desde la apariencia al ser. [...] No se trata simplemente de la incerteza o falibilidad que informa ocasionalmente la existencia humana. El de Edipo no es un error o una cuantía de ellos, sino un «sistema de errores» capaz de organizarse autónomamente y que se realiza, particularmente, a través de la ironía omnipresente [1981: 82-84].

En lo que hace referencia a la *fábula*, una vez nos hemos referido ya a la *acción*, esta vendría a ser el relato de todos los hechos, debidamente estructurados, que conducen o que imitan la *acción dramática* en cuestión. Esto en su dimensión más estricta. En un sentido más amplio, haría referencia a la *organización* de la obra desde un punto de vista *dramático, atento y técnico*, es decir, a la *composición* total de la obra en la globalidad de sus dimensiones.

Por lo que concierne a los llamados *hechos* (*pragmata*) en esta obra de Sófocles, no es preciso decir que son varios. Por citar algunos: Edipo se presenta majestuoso ante el pueblo tebano azotado por la peste; Creonte vuelve de Delfos y aporta la solución al problema: expulsar al asesino de Layo. Edipo promete hacerlo... y así sucesivamente. Pero estos hechos, los que contiene la obra (no toda la historia de Edipo, es decir, el drama interno, sino sólo el externo, el que forma parte de la obra), no se cuentan de cualquier forma; aparecen debidamente organizados. Y así se forma la *fábula*, esto es, el *mito*: mediante un argumento compuesto de hechos organizados, que imitan, que emulan una *acción*; en este caso, como se ha dicho, el desvelamiento de la verdad por parte de Edipo.

Y ¿en qué consiste esa organización, esa estructura de los hechos que vendría a construir, a dar origen a la *fábula*?; disposición, por otra parte, que Aristóteles califica como «el más importante de los elementos», la esencia misma de la tragedia. Este es, en buena medida, el objetivo del presente estudio, al menos en su primera parte, como acabamos de señalar. Intentaremos aportar algunas luces a este interesante problema.

1.2) *Nudos dramáticos. La peripecia.*

En el capítulo 11 de la *Poética*, Aristóteles desarrolla algunas conjeturas – «Sobre la peripecia, la agnición y el lance patético»– de las que vamos a hablar en este subapartado y en el siguiente.

Sin embargo, en el capítulo 6, «Definición de la tragedia. Explicación de sus elementos», el autor griego explica: «Además, los medios principales con que la tragedia seduce al alma son partes de la *fábula*; me refiero a las peripecias y a las agniciones» [1450^a/33]. Habla Aristóteles de un tema que, como ya es sabido, para él es importante: la *fábula* en cuanto imitación de la *acción*.

El término *peripecia*, para empezar, procede del griego *peripetes*, que quiere decir «que se enlaza» o «que cambia de manera rápida e imprevista». Aristóteles define la *peripecia* como «el cambio de la acción en sentido contrario» [1452^a/22]. En todo caso, la *peripecia* no es sino un tipo especial de *nudo* o *giro* dramático.

Los *nudos* de la obra, o de la trama, también llamados *giros* dramáticos, son *puntos de giro* o de enlace que hacen avanzar el discurso. Se trataría, según Syd Field, de «un incidente o acontecimiento que se “engancha” a la acción y la obliga

a describir un giro en otra dirección. Es lo que hace avanzar la historia» [1994: 101]. O también, como dice Alonso de Santos:

llamamos PUNTO DE GIRO a lo que Aristóteles denomina peripecia («un cambio de la acción en sentido contrario»), y Pavis, punto decisivo («momento en que la acción da un nuevo giro, a menudo contrario al esperado»). [...] Este punto de giro exige, por tanto, una acción decisiva y, en cierto modo, empuja al protagonista en una dirección no prevista, que le obliga a replantearse toda la situación [1998: 184].

Por poner un ejemplo, sería el caso de un *nudo* situado en el episodio primero de *Edipo rey*. En el prólogo, Edipo promete expulsar al asesino de Layo, después del viaje de Creonte a Delfos. Y aquí acaba la *acción*, no hay nada más; no hay posibilidad de continuación. Al inicio del episodio primero, Edipo maldice al asesino de Layo: es el fin. ¿Y qué hacemos ahora? No podemos cerrar aquí, porque la *acción* está incompleta; pero tampoco podemos continuar, porque no hay enlace. Justo en este momento, Creonte sugiere a Edipo que envíe a buscar al adivino Tiresias para que los ayude en su propósito y distintas averiguaciones a fin de encontrar al asesino de Layo. Y así lo hacen. De esta forma, damos continuidad a la *acción* dramática. Pues bien, esto es un *nudo* o *giro* dramático.

Este tipo de enlaces, de *nudos*, de formas o *puntos de giro* son la esencia del progreso o del avance dramático propios del relato o argumento a la manera occidental. Y, sin duda alguna, es este un elemento o manera de hacer, de construir un argumento, que forma parte de nuestro *canon dramático*.

La *peripecia*, como ya dijimos, es una clase especial de *nudo*, es un *nudo* o *giro inverso*. Por eso Aristóteles la define, tal y como señalábamos antes, como «el cambio de la acción en sentido contrario».

Efectivamente, hay una cierta función de enlace, de progreso en la *acción* dramática, que viene a cumplir la *peripecia*. Pero ¿qué quiere decir ese *cambio rápido e imprevisto* con el que nos referimos a la *peripecia*, ese «cambio de la acción en sentido contrario» que antes citábamos?

La *peripecia*, según García Yebra –que para definirla hace diversos análisis lingüísticos y cita a autores de prestigio internacional–, sería aquella incidencia en la que «un personaje cae en una situación opuesta a la que se proponía» [1974:278]. Es decir, hay un propósito frustrado en toda *peripecia*. Conviene aquí hacer saber, aunque esta precisión se halle un tanto al margen del discurso

fundamental que ahora nos ocupa, que en los términos «propósito frustrado», «situación opuesta a la que se proponía», «cambio de la acción en sentido contrario» hay un claro componente agónico, conflictivo, de oposición. Lo hacemos notar porque *el agón* es un condimento con el que se sazona constantemente todo el manjar del drama en el mundo occidental: es un componente esencialmente canónico. Este hecho ha sido analizado de forma muy detenida por Rodríguez Adrados quien, en medio de numerosas referencias y estudios sobre la presencia de *agón* en el teatro griego, explica:

Pero decir acción agonal es casi incurrir en tautología, pues hemos visto que la acción del Teatro es «movida» sustancialmente por el *agón*. [...] Pero examinando las cosas despacio es fácil darse cuenta sobre el modelo de lo que hemos visto para la Comedia, de que el *agón* era un elemento central en la Tragedia [1983: 173-188].

Ahora bien, y sin dejarse arrastrar aquí por esta idea, ¿en qué consiste este cambio de la *acción* en sentido contrario, ese cambiar de manera rápida e imprevista o, en la definición de García Yebra, ese caer en una situación opuesta a la que alguien se proponía? Y, sobre todo, ¿qué relación guarda todo esto con esa función de enlace que su significación etimológica reserva a la *peripecia*?

Hagamos ver un ejemplo, pero esta vez lo pone el mismo Aristóteles:

[...] así, en el Edipo, el que ha llegado con intención de alegrar a Edipo y librarle del temor relativo a su madre, al descubrir quién era, hizo lo contrario [1452^a/24-26].

García Yebra nos hace una sinopsis de la *peripecia*:

[...] llega de Corinto un mensajero con la noticia de que ha muerto Pólipo, rey de aquella ciudad, cuyo trono corresponde a Edipo. Pero este se muestra temeroso de cometer incesto con Mérope, viuda de Pólipo, a la que él considera su madre. El mensajero cree librarle de este temor revelándole que Pólipo y Mérope no eran sus padres. Pero este descubrimiento produce en Edipo el efecto contrario. Le abre los ojos a la tremenda realidad de que ha matado a su verdadero padre, Layo, y se ha casado con Yocasta, su verdadera madre [1974: 279].

A la vista de la cita, tenemos claro lo que es una *peripecia*, apoyándonos en este ejemplo; provocando el efecto contrario al buscado, la *peripecia* hace de enlace, de *giro*, hace continuar la acción, la lanza hacia adelante.

Pero cabría preguntarse: ¿tienen algo que ver estos nudos de la trama, y en particular la *peripecia*, con el contexto dramático que denominamos *medio*, *nudo* o *conflicto* dentro de la organización dramática? En nuestra opinión, sí, con carácter

absoluto. Los *nudos* de la trama pueden ser frustraciones, pero son siempre enlaces, *giros* del argumento, como ya hemos dicho, para que pueda continuar la historia dramática, semillas de *agón*, términos o acabamientos dentro del argumento, pero que son resueltos con un progreso hacia adelante del relato dramático. El *nudo*, entendido como *contexto* dramático, como período medio conflictivo o de *confrontación* en la obra, es un gran *punto de giro*, también, una gran frustración o acabamiento del movimiento expositivo, un gran enlace entre la exposición de la obra y su acto final, esto es, la resolución o último acto.

1.3) *Proyecciones sentimentales: la pasión y la anagnórisis.*

El *pathos*, por una parte, y la *agnición* o *anagnórisis*, por otra, son los estados del alma, las manifestaciones estrictas de la pasión, o de la emoción, a lo largo de toda una *acción* dramática. No existe representación dramática en Occidente, ni por supuesto argumento dramático que no cuente con los sentimientos y con las pasiones humanas. Por ello, en este apartado vamos a tratar de abordar, de nuevo, la explicación de un elemento que resulta indispensable en la manera de construcción dramática al modo occidental, tomando como pretexto o guión canónico la *Poética*, de Aristóteles.

En lo que se refiere a la *anagnórisis*, siempre hay una emoción que depende no sólo del *reconocimiento* de carácter diegético que discurre entre los personajes, sino también de una cierta autoproyección intelectual y sentimental por parte de un espectador implícito.

En el lenguaje coloquial, curiosamente, solemos denominar la *agnición* por su nombre griego, *anagnórisis*. Este término, traducido al castellano, significa «reconocimiento, acción y efecto de volver a conocer». No es extraño, por tanto, que Aristóteles lo defina de la siguiente manera:

La agnición es, como ya el nombre indica, un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio. Y la agnición más perfecta es la acompañada de peripecia, como la de Edipo [1452^a/30-33].

Se refiere Aristóteles, al citar a Edipo, a la agnición que acabamos de comentar en el subapartado anterior, la del mensajero. Esto es, al conocer Edipo, por el mensajero, que Pólibo y Mérope no son sus padres:

[...]este descubrimiento produce en Edipo el efecto contrario: le abre los ojos a la tremenda realidad de que ha matado a su verdadero padre, Layo, y se ha casado con Yocasta, su verdadera madre [García Yebra, 1974: 279].

Y ¿qué es aquello que descubre en este instante? ¿Que Pólipo y Mérope no son sus padres y que él, Edipo, ha matado a su verdadero padre y se ha casado con su verdadera madre? No exactamente. Edipo descubre la verdad, frente a las apariencias, el Hombre se descubre a sí mismo. El que se creía libre de culpas, rey majestuoso de Tebas y ahora también rey de Corinto, descubre su verdadero ser, su auténtica naturaleza: que es la más miserable de todas las criaturas, el más corrupto y horrible de todos los mortales. Esta es la *anagnórisis* de la obra, el descubrimiento profundo del ser humano que, lógicamente, viene acompañado también de una dolida emoción.

Y Aristóteles comenta que la *agnición* más perfecta es la que va acompañada de *peripecia*, como ya hemos mostrado un poco más arriba. Esto lo dice porque el descubrimiento que caracteriza a la *agnición*, ya en sí emocionante, se une a un progreso, a un lanzar la obra hacia algún tipo de resolución que amplifica la pasión sentimental. A saber: el mensajero quiere tranquilizar a Edipo sobre el punto que a este obsesiona, dar su preocupación por acabada y, por lo mismo, concluir la *acción* dramática. Tranquilo, sea dicho en términos coloquiales, todo ha acabado, no eres hijo de Pólipo y Mérope. ¡No tienes de qué preocuparte! Edipo no se casará con su madre, porque Mérope no es su verdadera madre: puedes volver a Corinto y ser coronado rey. Todo augura un final feliz. Pero hete aquí que esta *peripecia*, este *nudo*, echa a andar la *acción* en una dirección inesperada, y no la acaba, no la termina, todo lo contrario. Aquí Edipo se pone en la pista, absolutamente cierta, de descubrir el fatal desenlace y la acción dramática continúa. Esta mezcla de *peripecia*, de nudo inverso, y de *anagnórisis* es la que denomina Aristóteles la *agnición* más perfecta.

Pero, en todo caso, sea o no la más perfecta, debemos insistir en los efectos sentimentales propios de la *anagnórisis*, de este *reconocimiento* tan emotivo que caracteriza a este instrumento, cuyo efecto pasional se amplifica aún más al ir acompañado de una *peripecia*, como es el caso que venimos analizando. Y esto lo comentamos por tratarse de una herramienta sentimental muy propia del drama en Occidente y que aún sigue usándose en nuestros días. No necesariamente, y es lógico, todo tipo de autoproyección sentimental se cubrirá con la forma de la

agnición; pero la *anagnórisis*, en tanto que forma sentimental por la vía de la autoproyección emocional, es uno de los casos representativos de este tipo de emociones comunes en las que el espectador se ve representado y siendo parte activa en la obra dramática. Sin entrar ahora en este asunto, pero sin dejar de hacer una mención obligada, conviene señalar que hablar de *agnición* y de *pasiones*, en Occidente, supone referirse a algo que hoy está tan de moda como la interactividad sentimental y, por lo mismo, también argumental.

Pero vamos a hablar ahora del *pathos*, de las *pasiones*, en términos de uso canónico; y ello antes de concluir este subapartado que Aristóteles trata en su *Poética* bajo el epígrafe de «lance patético» (*pathos*), a saber, la tercera entre las partes de la *fábula*.

El *lance patético* es definido por Aristóteles como

una acción destructora o dolorosa, por ejemplo las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes [1452^b/11-13].

Por su parte, el dramaturgo y académico español Alonso de Santos, hablando de las relaciones emocionales en el drama, las define como

ese «algo especial» de una persona que provoca una emoción concreta en otra, al margen del conflicto que les va a enfrentar. Puedo decir que una persona es agradable, pero que me molesta que sólo se ocupe de sí mismo, o que hable bien delante de las personas pero mal a sus espaldas, etc. Ese «pero» que tenemos hacia los demás despierta una relación emocional que es interpretable por un actor. Los «peros», esas grandes y pequeñas cosas de los demás que nos afectan, provocan nuestras relaciones emocionales con ellas: ¿Le gusta al personaje que su pareja sea tan vulgar? ¿Le molesta su forma agresiva de hablar? ¿Le provoca vergüenza ante los demás su forma de vestir? ¿Qué soporta de ella con más dificultad? ¿Hay una relación de competencia, amor, hostilidad, manipulación, intercambio...? ¿Quién dirige y quién se somete habitualmente en la relación entre ambos? [1998: 133-134].

García Yebra añade, en relación con la definición aristotélica:

Nótese que Aristóteles define el *pathos* como una *acción* destructora o dolorosa. Es que toda acción de estos dos tipos suele ser transitiva; pasa del que la produce al que la sufre. Esa acción tiene, pues, dos aspectos: uno activo, en el que es *praxis*, y otro pasivo, en el cual es *pathos*. Else ha visto muy bien que este *pathos* es la piedra fundamental de la tragedia. La peripecia y la agnición sólo se dan en las fábulas complejas. Sin ellas puede haber tragedia. Sin *pathos* no, pues no habría compasión ni temor, que deben darse en toda fábula griega [1974: 281].

No tenemos claro, de modo terminante, que pudiera existir una obra dramática, y en particular una tragedia griega, si no existieran *peripecias*, salvo que

entendiéramos este término en su sentido más estricto, que no en el de *nudo*. Aún así, nosotros pensamos que la nota anterior es clarificadora en torno al carácter esencial del *lance patético* en el drama occidental.

Que el *lance patético* sea una acción «destructora o dolorosa», única y exclusivamente, pudiera ser una excesiva simplificación de la realidad sentimental incluso para la tragedia, dicho sea esto con el máximo de los respetos para el autor de la *Poética*. *Pathos*, *pathema*, *pasjo*, en griego, viene a traducirse, efectivamente, por castigo, infortunio, sufrimiento, tristeza, desastre, suerte, aflicción o pena. Pero, también, por «lo que uno experimenta o siente, estado del alma, disposición moral, piedad, placer, amor, odio, cólera: pasión».

Otra cosa distinta sería que la acepción que nos transmite García Yebra, sin duda alguna, fundamental, y que recoge también Aristóteles, sea la más característica de la tragedia griega. Porque, efectivamente, esta va siempre vinculada a la «compasión y el temor»; estados de la pasión relacionados con los personajes griegos y con la esencia misma de la tragedia. La *compasión* hace referencia al inocente, puesto que así es el héroe griego. En la tragedia, y en el personaje griego, hay una *hamartia*, una *falta trágica*; pero nunca una culpabilidad. Sólo el inocente es capaz de suscitar compasión.

Por otra parte, el *temor* viene de la semejanza; nace del hecho de que el personaje griego no sea excesivamente virtuoso, pero tampoco excesivamente malvado. Es un personaje mítico, universal, pero que ofrece posibilidades de autoproyección sentimental, como señalábamos antes. Es un personaje en el que uno puede llegar a sentirse reflejado. De ahí el temor del espectador hacia lo que venga a ser o pudiera llegar a ser su destino, esto es, de alguna manera porque también podría ser su propio destino, el del espectador.

Y esta «compasión y temor» vienen a constituirse en un eje fundamental de la tragedia griega. De otra forma no habría, efectivamente, tragedia. Lo dice el mismo Aristóteles.

Ahora bien, de ahí a decir que el único *pathos*, el único estado de la pasión que puede existir en la tragedia griega sea el de «destrucción y dolor» hay una distancia grande y, además, inexacta.

Es cierto, hablando de *Edipo*, que el *pathos* fundamental de esta tragedia es el sentimiento de desesperación, de profundo dolor —al final de la obra, en el éxodo—

que experimenta Edipo por el descubrimiento de la verdad sobre sí mismo, la muerte de Yocasta, su expatriación, la despedida de sus hijas... Sí, es este un *pathos* definitivo, esencial y resolutivo de la obra.

Pero no es menos cierto, por poner otro ejemplo en la misma obra, que al comienzo de la misma –en el prólogo–, cuando Edipo se presenta ante el pueblo y también ante el sacerdote de Zeus (porque Edipo es una obra, creemos, profundamente religiosa), el *pathos*, acompañado de una *opsis* o *espectacularidad* grandiosa, es profundamente majestuoso, es glorioso, significa la grandeza: se presenta ante el pueblo como el primero entre todos los hombres. Claramente, esto no deja de tener su lógica. Este *pathos* es el contrapunto del otro *pathos* final de desesperación a que acabamos de hacer referencia. Y esto es así, porque de esta manera *formal*, no solamente *argumental*, comprendemos mejor el tránsito de Edipo desde la dicha, la fortuna inicial –en la que él se cree instalado–, a su desdicha final, que pasa por el descubrimiento de la verdad, de su propia miseria, a lo que ya hemos hecho referencia anteriormente.

Para acabar aquí con este discurso relativo al *pathos*, quisiéramos decir que este concepto, además, se ha entendido a lo largo de la historia, y se entiende también ahora –en otra de sus acepciones–, como el *ritmo* fundamental y unitivo de toda la obra que, con toda lógica, al ser vivido o seguido en su síntesis integral –esto sería la comprensión de la obra, la *composición*–, transmite una profunda descarga de carácter emocional.

Esto implica que si el *gesto* o *ritmo* temático de la obra, acompañado de un estado pasional concreto, no estuviera bien unido desde el punto de vista de la *composición*, bien organizado y dispuesto, tal *ritmo* temático y el estado pasional subsiguiente carecerían de fuerza, de expresividad y de potencia lo suficientemente afectante. Creemos que esto es una evidencia, una verdad de hecho. Sin duda alguna esto ocurre, pero en sentido positivo, en el *Edipo rey*, de Sófocles. Ya acabamos de hacer referencia a ello.

Recordemos el ejemplo del éxodo, donde Edipo experimenta desesperación a la hora de su personal descubrimiento y, también, de su despedida. Es cierto que si esta escena no estuviera preparada estructuralmente por la composición de toda la obra, el *pathos* y el efecto final desaparecerían. Pero también es verdad, junto a lo que acabamos de decir, que existen además diversos estados pasionales de menor

envergadura a lo largo del discurso dramático, sentimientos que pueden ocupar un lugar dentro de la total organización sin necesidad de constituir un *pathos* esencial o temático o de implicar la totalidad del ritmo de la obra. Este sería el caso, en el *Edipo rey*, de la cólera de Edipo, por poner un ejemplo, en su discusión con Creonte o, también, con Tiresias; o aún mejor, la misma cólera de Tiresias. Pero no siendo *pathos* temáticos, unitivos del ritmo total trágico, no dejan de ser gestos o *lances patéticos* aislados, bien colocados, que son muy interesantes y sirven a otros propósitos en la obra y a su organización.

2- La estructura u organización dramática:

2.1) *Concepto. Breve introducción.*

2.2) *Nivel externo: bloques o actos.*

2.3) *Nivel medio: los temas*

2.4) *Nivel interno: los movimientos dramáticos. Exposición, conflicto y resolución.*

2.5) *Comentarios sobre algunos aspectos del canon y el paradigma clásico.*

2.1) *Concepto. Breve introducción a la estructura dramática y a su carácter canónico.*

Antes de desarrollar este apartado quizás convenga hacer algunas observaciones de carácter conceptual. Por ejemplo, explicar a qué nos estamos refiriendo en este punto, esto es, qué sea lo dramático, a qué aludimos con la expresión *organización dramática* con que hemos bautizado esta dimensión de la *estructura de los hechos* utilizando la expresión aristotélica, o de qué estamos hablando en esta dimensión del *canon dramático*.

Lo *dramático*, entendido como dimensión de un *canon* occidental más amplio que contiene otros ámbitos y variables estructurales –a saber, la argumental, la relativa a la tensión atensiva, las técnicas narrativo-dramáticas o los aspectos técnico formales–, hace referencia en su nivel más esencial a una concepción de vida y, por lo mismo, del drama en Occidente según la cual alguien, un personaje convertido en *acción* dramática, nace y empieza a mostrarse tal como es y a buscar lo que realmente desea; después, persigue su objetivo, esto es, «su sueño» en medio de luchas y enormes dificultades; y, al final, lo consigue o, por el contrario, fracasa. No son otra cosa los *contextos* o *movimientos* dramáticos: *exposición*, *conflicto* –o confrontación– y desenlace o *resolución*. Esto es lo más propio, lo más esencial, lo más sustancial de la expresión *organización dramática*: el estudio de aquellos aspectos que hacen referencia a esta concepción y filosofía de la vida y del drama. Y en el presente trabajo todo esto se concreta en un análisis de aquellos aspectos estructurales dramáticos de carácter exclusivamente *canónico*, esto es, sólo los esenciales e ineludibles de nuestra cultura, nunca aquellos de talante específicamente técnico o de detalle o ya caducos que atañen a

determinados períodos o contextos del drama o, menos aún, a otro tipo de cuestiones que podríamos considerar marginales⁶.

El dramaturgo español Alonso de Santos entiende por *organización* o *estructura dramática*

un modelo organizado de relaciones entre diferentes elementos que nos permiten contar una ficción representada por actores, a fin de que esta tenga el mayor nivel posible de creatividad y complejidad, y que despierte el interés y la curiosidad del espectador, a partir de una serie de variables aportadas por la tradición y la evolución del arte teatral de todos los tiempos. La estructura teatral no es la mera división de una trama en escenas, cuadros o actos (estructura superficial), sino la relación funcional y causal (estructura profunda) entre las partes que constituyen la obra, en especial entre la trama y los personajes, y sus formas de manifestarse (el lenguaje). En la vieja disputa sobre cuál de estos elementos es el principal en la estructura dramática, Aristóteles se decantó por la trama, partiendo de los orígenes conocidos del teatro griego. Para él, la acción era la única formulación posible del ser dramático [2002: 6].

Por tanto, está claro que no existe tampoco drama en Occidente sin hablar de *algo*, sin tocar un *tema* que es el que verdaderamente preocupa al héroe, al protagonista; esto es, sin desarrollar una *acción* dramática, en consecuencia. Este es otro de los aspectos también canónicos en nuestro ámbito cultural y del que seguidamente vamos a hablar, aunque ya nos hemos referido a él en cierta medida.

Con toda lógica, esta segunda dimensión del *espacio dramático*, estamos hablando de su *organización*, forma parte de un *canon* dramático occidental, sobre todo en aquello que hemos denominado sus niveles *medio* e *interno*, esto es, los *temas* y los distintos *contextos* de la obra. Además, lo que llamamos nivel *externo* estaría formado por los distintos bloques de episodios o *actos*. Esta denominación o índice es arbitraria y sólo útil a los efectos de clasificar los problemas antes de examinarlos.

En consecuencia, todo lo que tiene que ver con los *temas* y sus lógicos desarrollos, y los citados *movimientos* dramáticos está vinculado de manera muy especial a lo que podríamos llamar el *canon* dramático occidental. Y aunque de menor importancia, lo referente a la división por *actos* de la obra también se integraría dentro de este apartado relativo a la *organización dramática*.

⁶ Sobre la importancia de la estructura dramática, en su esencia, y su ayuda a una mejor comprensión de los hechos y, subsiguientemente, su uso como fórmula eficaz para atrapar audiencia resulta especialmente interesante López González [2001].

Ello es así no sólo por que aparezca contemplado de esta manera en las distintas preceptivas o, además, en las obras de todos los dramaturgos denominados clásicos sino, también, porque esta concepción del drama –deseo, lucho por algo y lo consigo, o no– forma parte inseparable de la vida y de la mentalidad de Occidente. Del mismo modo, y por resaltar lo importante, las obras dramáticas tratan siempre de un *tema*, o de varios, que logran desarrollar a lo largo de la obra: versan sobre un asunto, una cuestión, nos cuentan *algo*. Esta última postura podemos también considerarla canónica, en un sentido amplio, dentro de nuestro «mundo».

Otra cosa distinta será cómo se planteen los *movimientos* dramáticos a que acabamos de referirnos o los distintos *temas*, pero la mera existencia de estos planteamientos, tal y como es concebida en nuestro ámbito cultural, podemos considerarla canónica.

Y no deja de ser curioso y a la vez significativo –por eso hacemos tanto énfasis en la canonicidad esencial de estos aspectos– que sea precisamente en esta dimensión, la *organización* sustancialmente *dramática*, la más esencialmente nuestra –a saber, el drama occidental–, donde se estén produciendo los mayores cambios dentro del nuevo paradigma norteamericano; cambios que, también curiosamente, no vendrán a modificar el esqueleto del espacio canónico dramático, sino la articulación y herramientas de los contenidos que en él pueden desarrollarse.

2.2) Nivel externo: bloques o actos.

Las partes de la tragedia a que venimos refiriéndonos con los términos *movimientos*, *períodos* o *contextos* dramáticos –denominadas por Aristóteles, *principio*, *medio* y *fin*, como se verá a continuación– serían partes *esenciales* de la obra, se entiende desde la perspectiva de la *organización dramática*. Con este término, «esenciales», se refiere a ellas Aristóteles en la *Poética*. Pero en la misma *Poética*, y por hacer mención al problema que ahora nos ocupa, el autor señala otra división, otra clasificación por partes según un punto de vista *cuantitativo*, que nosotros hemos venido a denominar *externo* únicamente a los efectos llamados clasificatorios. Así habla de ello Aristóteles:

[...]pero desde el punto de vista cuantitativo y en las que se divide por separado, son las siguientes: prólogo, episodio, éxodo y parte coral, y esta se subdivide en párodo y estásimo. Estas partes son comunes a todas las tragedias... [1452^b/15-18].

Como señala García Barrientos:

Con el término *acto* se designa tradicionalmente a cada una de las unidades mayores en que se presenta segmentada o puede segmentarse la acción dramática en su acepción más amplia, como equivalente a “drama”. Además de la estructura, *fundamental*, en tres actos y de sus variantes, en cinco o cuatro, que presiden nuestra tradición dramática (v. 2.3.2b), forman también parte de ella la disposición en dos actos, tan frecuente hoy, y piezas, generalmente breves, de “acto único”. Las obras, tanto escritas como representadas, suelen presentar marcada expresamente, si es el caso, su división en actos, ya se utilice esta u otra denominación (“jornada”, “parte”, etc.); división que, a diferencia de las que tratamos a continuación, no responde a criterios precisos e inequívocos y ofrece amplios márgenes a la convención [2001: 76].

¿Pero por qué utilizamos esta terminología: nivel *externo*? La razón es que las divisiones de la obra que aparecen ante el público –esto es, prólogo, episodio segundo, éxodo..., los actos del drama moderno, en definitivas cuentas– sólo proporcionan, en principio, un equilibrio externo a la obra; no intrínseco. Las divisiones *externas* que acabamos de citar no tienen por qué coincidir, y de hecho no coinciden muchas veces, con la división *esencial* de la obra, esto es, la relativa a los contextos dramáticos, todo ello como vamos a tener la oportunidad de comprobar inmediatamente.

Pertenece a la *esencia* de la obra, según Aristóteles y siempre desde un punto de vista *organizativo-dramático*, *exponer* el propósito del protagonista (esto es, ubicación de la acción, vínculos entre los personajes, señalamiento del objetivo...); luego, la *oposición* a tal propósito (fuerzas antagonistas, *conflicto*); y, por fin, *resolver*, ver si el protagonista ha alcanzado, o no, su anhelado objetivo. En esto consiste verdaderamente la obra, es el ser mismo de la tragedia, dice Aristóteles. Pero como acabamos de decir, estos movimientos que venimos de citar no tienen por qué coincidir con la división *externa* o por *bloques* de la obra; así por ejemplo, el *conflicto*, en cuanto a su posición cuantitativa en el *Edipo rey*, va desde el episodio primero –después del prólogo y del párodo– hasta el episodio cuarto –previo al éxodo. Y la parte central del conflicto, el *conflicto de la confrontación*, no coincide con un episodio concreto –como suele ocurrir en el drama moderno–, sino

que se extiende a lo largo de los episodios segundo y tercero, en la misma obra trágica.

¿Qué quiere decir todo esto? Muy probablemente, que una cosa es el equilibrio externo, *cuantitativo* o epidérmico, esto es, la presentación por partes al público, los «marcos o bloques» divisorios de la obra dramática –cuya existencia es *canónica* para Occidente, aunque no en un formato concreto– y otra cosa distinta es la división de la obra por su propia *esencia*, por su propio ser interno, a saber: exponer –o nacer–, agonizar –o luchar– y resolver.

Pero aun así la *organización* que estamos denominando *externa* o por *actos* debe guardar un cierto equilibrio, y no sólo en sí mismo, sino también en su relación con el nivel *interno*, esto es, el relativo a los *contextos* dramáticos. Por ello, es decir, por esta obligada búsqueda de la armonía entre ambos niveles estamos haciendo estas necesarias referencias de carácter conjunto o de resonancia recíproca. En *Edipo rey*, por poner un claro ejemplo y hacer algunos comentarios de tipo práctico, el éxodo, a saber, la resolución de la obra, tiene aproximadamente el doble de versos que el denominado prólogo, esto es, la exposición. Vemos así que la resolución es dos veces mayor, o más larga, que el período llamado expositivo. Pero en todo caso, el nivel *interno* –división por *contextos*– coincidiría con los bloques *externos* –división por *actos*–: nos referimos a que la exposición se condensa en el prólogo, y la resolución en el éxodo.

Sin embargo, vista esta división *organizativa* desde la perspectiva de la división *interna* en su independencia o separación de la *externa*, sin relacionar la una con la otra, no deja de llamarnos la atención un asunto sobre el que vamos a hacer alguna observación. Es curioso, por ejemplo, para un espectador de nuestra época, que se dedique más tiempo a resolver la obra (no nos referimos a la resolución del conflicto, al que Sófocles dedica el episodio cuarto; sino a la resolución de la obra) que a su período expositivo. Es esta una cuestión sobre la que quizás convenga reflexionar. Hoy en día es bastante frecuente, por ejemplo, en una obra de ciento veinte minutos, exponer en veinticuatro minutos y resolver la obra, verdaderamente, en doce minutos (aunque la división externa, claro está, haga parecer que en realidad se le dedica el mismo tiempo a ambos contextos dramáticos: exposición y resolución). En este último sentido, y para extraer algún tipo de conclusión, seguiríamos también, en nuestros días, manteniendo esta doble

división aristotélica: *externa* e *interna* (y por eso hemos incluido ambas, separadamente, dentro de este estudio).

En cualquier caso, e intentando centrar el asunto que nos ocupa, la división moderna por *actos* se corresponde con la división *cuantitativa* o *externa* que establece Aristóteles. En cambio, las articulaciones *internas*, relativas a los *contextos* dramáticos (exposición, conflicto y resolución), pueden depararnos situaciones disarmónicas consideradas no tanto en sí mismas cuanto en su relación con la división *externa* o *cuantitativa* de la obra por lo que, seguidamente, vamos a dedicar a esto algún breve comentario tomando el ejemplo de *Edipo rey*.

El *conflicto* –nivel *interno*– en el *Edipo rey*, discurre desde el episodio primero hasta el episodio cuarto –nivel *externo*–. Estamos hablando de unos 850 versos. Mientras que la *exposición* y la *resolución*, sumadas, tienen unos 450 versos. Es decir, que el *conflicto* es casi el doble de largo que la *exposición* y la *resolución* juntas. Lo que no deja de ser muy interesante. A lo mejor, y bajo este estricto prisma, estamos viendo aquí nacer la estructura en cinco actos propia del teatro isabelino.

Permítasenos aún hacer dos comentarios más en esta misma dirección. En primer término, la *resolución del conflicto* es muy breve (75 versos), especialmente si la comparamos con la *resolución de la obra* (307 versos). Aquí, también, vamos a encontrar huellas pasadas de cuestiones que estamos observando en la historia del drama: las resoluciones del segundo acto, el *conflicto*, son breves y muy resolutivas, en el drama actual.

En segundo lugar, la parte central del conflicto –*confrontación de la confrontación*, episodios segundo y tercero– ocupa 523 versos, una duración importante si tenemos en cuenta la totalidad de versos de la obra (1500 incluida la parte coral); y se distribuye, sin embargo, en dos episodios distintos: el segundo y el tercero. Aquí, como anunciábamos, no coincidiría la división *externa* con la que llamamos *interna*. Y no sólo esto, el segundo episodio tendría unos 350 versos, y el tercero, 175. La desvinculación, aquí, entre nivel *interno* y *externo* es muy importante. En el drama moderno, la *confrontación de la confrontación* suele centrarse en un sólo acto, el tercero (hablamos de una división en cinco actos, claro está).

A continuación, vamos a explicar una sucinta impresión entresacada de la obra en lo referente a su doble división *interna* y *externa*. Da la sensación, en lo que al nivel *externo* se refiere –seguimos refiriéndonos a la división por *episodios* en el *Edipo*–, de que se va creciendo en número de versos, esto es, en *duración* hasta el episodio segundo; esto es, se va creciendo en morosidad rítmica, hasta que desaparece el falso conflicto con Creonte y con Tiresias y aparece el verdadero conflicto de la obra hacia la mitad de este segundo episodio. Y a partir del episodio tercero, donde ya ha hecho presencia el verdadero *conflicto*, se van creando unas pulsiones rítmicas rápidas hasta la *resolución del conflicto*, muy veloz e intensa en el episodio cuarto, para volver a dar *duración*, y un ritmo más lento, a la resolución de la obra en el éxodo.

Hacemos estos comentarios a los efectos de intentar dar respuesta a toda una serie de observaciones que hemos venido realizando. La pregunta clave e hilo conductor de esta cuestión sería ¿qué viene a significar todo esto? Pese a lo intuitivos que todos estos comentarios o análisis pudieran llegar a parecer, queremos dar a entender que nos da la sensación de que esta división *externa* de la obra –por *episodios*– está siendo utilizada por Sófocles para crear, primero, una *morosidad expositiva*, un cierto señuelo o falso conflicto –Creonte, Tiresias–, que hoy denominaríamos MacGuffin⁷; ello hasta que aparece el verdadero *conflicto* –ser/apariencia– y, entonces, Sófocles irá creando unas pulsiones rápidas, rítmicamente hablando, hasta la resolución del verdadero *conflicto* –duro, muy duro el encuentro con la verdad, pero rápido e intenso–; y, entonces, vuelve a generar morosidad el autor para resolver, con más calma, la desesperación de la obra. Y es aquí, precisamente, donde queríamos venir a parar. Este es el uso que, a nuestro juicio, está dando Sófocles en la obra al nivel *externo* de la misma, a la división por *episodios*.

Sófocles está otorgando a la división por bloques un uso *formal* propio de la organización *técnica*, que veremos más adelante, a pesar de ser esta –la división *cuantitativa*– sólo una división *externa*. Y ello al mismo tiempo que el nivel

⁷ *MacGuffin* es un término ideado por Alfred Hitchcock para designar una herramienta de suspense que ya existía desde el mismo teatro griego. Hace referencia a una excusa o falsa historia argumental que se desarrolla durante un tiempo, pero que carece de relevancia por sí misma comparada con lo que podríamos denominar la verdadera o verdaderas tramas o temas de la acción dramática.

interno, esto es, los *contextos* dramáticos caminan por su propio fuero, a saber: se localiza y engendra el drama, se enclava la acción dramática, etcétera; este nivel tiene, por así decirlo, su vida propia e independiente respecto del sentir *externo* y del *técnico formal*.

Podríamos decir que el nivel *interno*, el de los *contextos* dramáticos –las partes genéticas o *esenciales* del drama–, está, por decirlo de un modo visual, «latiendo», creando drama, pero palideciendo, aparentemente, frente a las consideraciones *formales*; aunque en sentido estricto esto no es así, porque dicho nivel interno se utiliza para desarrollar la *acción* y para generar *tensión dramática*; y de pronto, en el verso 680, Tiresias y Creonte desaparecen y emerge el verdadero conflicto de la obra (obra que tiene 1530 versos, en su totalidad). Es decir, Sófocles está reservándose la aparición del verdadero conflicto para el verso 680: una vez ha transcurrido el 45% de la obra (MacGuffin). Concentra Sófocles toda la emoción, la obra verdadera, por decirlo así, en el 55% de su tramo final. De esta manera, el autor griego crea una gran tensión e interés sobre la última zona de la obra. Y es justo en este punto donde confluyen, y van a ir de la mano, el nivel *externo* –la división *episódica*– y el nivel *interno* –la contextual–.

Para poner fin a este subapartado, permítasenos señalar que hemos hecho este breve análisis de *Edipo rey* con el pretexto de los niveles *interno* y *externo* de la obra –aunque aludiendo a otra dimensión, la *formal*– a fin de comprender la diferencia y relaciones entre ambos niveles y, también, el sentido teleológico, o *técnico-formal*, que se puede inspirar a cada una de estas dimensiones, niveles y estructuras, si es que el autor desea transformarlas, técnicamente hablando, o dotarlas de diferentes sentidos. No hemos intentado hacer un examen de carácter exhaustivo, ni excesivamente detenido o de intención excluyente... Sólo pretendíamos sugerir algunas ideas que nos ayuden a comprender lo que estas divisiones pudieran llegar a ser y el uso muy diverso que se pudiera dar a cada una de ellas, en base a las necesidades *formales*, o de otro tipo, que se puedan presentar en la obra.

Definitivamente, y para finalizar, queremos dejar bien claro que la división *cuantitativa* o *externa* a que Aristóteles se refiere en la *Poética* –prólogo, episodios, éxodo y parte coral– se correspondería, en su evolución histórica, con los *actos*, bloques o jornadas en el drama moderno y acaso, por qué no, del teatro

de nuestro tiempo. Y la hemos incluido en todo este estudio por considerar que aun habiendo hoy obras, también, en un sólo acto, esta variable sigue formando parte, actualmente, de nuestro *canon dramático occidental*.

2.3) Nivel medio: los temas

El significado del término *acción* ya ha sido explicado, de alguna manera –en cuanto finalidad de la tragedia–, en su relación con la *fábula* y los *hechos* debidamente *estructurados*. Se dijo que, en varios momentos de su discurso, Aristóteles vinculaba muy directamente la *acción* con la *fábula*, entendida esta como *argumento* y, también, como *composición de los hechos y caracteres*. Más adelante, al explicar las partes contenidas dentro de la *fábula* –a saber, *peripecia*, *agnición* y *lance patético*–, nos referimos también al contenido *agónico* o de *confrontación* que está implícito en el término de *acción* dramática (*praxis*), en su relación además con la *peripecia*. De ninguna manera vamos a volver sobre estos asuntos que hemos tratado ya con anterioridad. Pero sí vamos a intentar poner aún más en claro o precisar algunos de los conceptos que tienen que ver con este nivel medio del drama.

Hemos considerado introducir dentro de la *organización dramática* –objeto de estudio en este apartado– el análisis relativo a los *temas* y, en relación con estos, conceptos tales como el de *acción* y *mito* (o *fábula*), porque no vemos de qué manera se podría hablar del drama, en Occidente, sin que las obras vengan a tratar de *algo*, como ya hemos dicho, es decir, sin que haya un claro *tema*, al menos, de que trate el drama. Es este, por lo tanto, un aspecto que consideramos *canónico* en el mundo occidental y, por lo mismo, vamos a hablar de él, aunque sólo sea refiriéndonos a algunos de sus aspectos [Alonso de Santos, 2002: 6-7].

Quizás convenga aclarar, de una manera comparativa, cómo puedan relacionarse nociones tales como las de *acción*, *mito* –o *fábula*– y *tema*, que son las que, según parece, estarían directamente vinculadas con ese «tratar de algo» propio del drama occidental.

A nuestro modo de ver, el término *tema* tiene un carácter de alguna manera etéreo, un tanto teórico, doctrinal, poco encarnado en la obra, aunque se halle presente en ella, como sobrevolándola. Creemos que el *tema* en el *Edipo*, por poner un ejemplo, sería el problema de la verdad, de la *autognosis* o autoconocimiento

por parte del ser humano. No es que este asunto no esté contenido de una manera precisa en la obra, sino que la encarnadura del *tema* parece que se deja más bien en manos de la *acción* y de la *fábula*. Por otra parte, y visto el ejemplo que acabamos de poner, el término *tema* sugiere una cierta relación con lo que llamaríamos *motivación* del héroe, al menos en este caso; nos referimos a ese «sueño», ese «algo» que persigue en el fondo el protagonista dentro del marco de la *acción* dramática. No estamos haciendo mención, en el caso de Edipo, a lo que denominamos *objetivo* del protagonista, que sería encontrar al asesino de Layo, sino a esa *motivación* escondida, profunda, que late en la búsqueda, en el *objetivo* mismo de Edipo. Pero esto no tiene que ser necesariamente así en otras obras; quizás en general podamos afirmar que el *tema* guarde una cierta relación con el *objetivo* y hasta con la *acción* dramática, en términos globales, aunque también un tanto doctrinales.

De la *acción* ya dijimos, páginas atrás, que se trataba de un argumento debidamente organizado; nos referíamos a la selección de aquellos hechos que vayan a formar parte de la historia dramática, esto es, del relato externo, el que aparece en la obra. Decíamos que no se trataba de contar toda la vida del héroe o todo aquello que le aconteció, sino sólo lo que era relevante para la *acción* en proceso. Y cuando hablábamos de la *acción* en el *Edipo rey*, citando luego al profesor Lasso de la Vega, decíamos que, a nuestro modo de entender, la acción – en el *Edipo*– estaría vinculada al desvelamiento de la *verdad* por parte del rey. Edipo, como figuración del género humano, decíamos, cree conocer la verdad; pero sólo se movía entre apariencias. Hay que conocerse a uno mismo (*autognosis*): y Edipo lo hace, señalábamos. La *fábula* y, por supuesto, también los hechos debidamente estructurados –que esto es la *fábula*, al fin, entendida como argumento–, conduce a esta sola *acción*. No se cuenta en esta tragedia toda la vida de Edipo (drama interno: todo lo que le acaeció en su vida), sino sólo aquellos hechos que son consecuentes con esta *acción* (lo que denominamos drama externo). Todo esto, lo que hemos dicho hasta aquí, es cierto, a nuestra manera de ver. Pero precisando ahora un poco más, y a los efectos de distinguir el concepto *acción* de ese otro que es el *tema*, diríamos que este último tiene que ver, como hemos señalado arriba, con la *autognosis*, la verdad del hombre o sobre el hombre, que en el *Edipo* discurre alrededor de la *motivación* latente del protagonista; en tanto que

la *acción* estaría más apegada al *objetivo* de Edipo, encontrar al asesino de Layo (para expulsarlo de la ciudad y acabar con la corrupción). Diríamos que la *acción*, en este caso, es un tanto hamletiana, pero al revés.

Por tanto, la *acción* sería ese conjunto y selección de hechos debidamente organizados que construyen la lucha del protagonista por alcanzar su *objetivo*; no es otra cosa la *acción* dramática. El dramaturgo español Alonso de Santos entiende, y este es un punto para él capital, que «la transformación del personaje en la acción ha dado base al teatro tal como se ha desarrollado en Occidente» [2002: 8]. De ahí la importancia de este concepto a la hora de edificar y tratar de comprender la obra dramática. No deja de guardar una relación esta idea con la de *fábula* o *mito* en su acepción de argumento. Quizás en este último caso, al *argumento* provoque connotaciones más próximas a los hechos, en tanto que la *acción* esté más relacionada con el tridente «protagonista, lucha, objetivo». Y el término *tema*, como ya señalábamos, lo reservaríamos para una definición más doctrinaria o intelectual de la obra, relacionada con aspectos motivacionales o acaso profundos de la búsqueda u objetivo del héroe. Pero en todo caso, estos conceptos tienen que ver con ese aspecto canónico, que señalábamos antes, relativo al hecho de que una obra occidental debe tratar o necesariamente trata de lo que podríamos denominar *algo*, lo que luego se instrumenta, claro está, a través de unas *técnicas*, concepciones y distintas variables. En cualquier caso, y siempre en lo referente a la *acción* dramática, debemos señalar que Aristóteles, tal y como interpreta Fermín Cabal,

se ha planteado la definición de tragedia en tres aspectos: imitación de una acción, mediante la actuación y no mediante el relato, y produciendo catarsis, purificación del espectador a través de la representación. Esta concepción domina toda la preceptiva aristotélica, destacando el primer concepto, esencial en la definición de la tragedia, de «imitación de la acción», y estableciendo la idea de que lo teatral se basa en esa dialéctica que sucede en el escenario y que mueve los hilos de la trama a través de la corporización en los actores. Creo que ahí está lo más importante y esencial de la definición, ya que en esa dialéctica de mimesis-praxis que él plantea está un poco todo el debate que los autores teatrales nos hacemos a la hora de escribir una obra [1986: 93].

Retomando la mención al necesario uso de las *técnicas*, que acabamos de hacer líneas arriba, y para dar una visión de lo que sería toda esta primera parte del trabajo, interpretábamos el concepto de *fábula* como una *organización de los hechos y caracteres*, esto es, dándole un sentido de *composición poética* –no

solamente de *argumento*— y, por añadidura, incluyendo dentro de esta noción las distintas dimensiones canónicas que venimos desarrollando y en las que dividimos el citado *canon*; a saber y como ya hemos dicho anteriormente: en primer término, la selección de aquellos hechos que vayan a formar parte de la *historia* dramática, esto es, de la *acción*. En segundo lugar, hacíamos referencia a una *organización dramática* de la fábula en lo concerniente, claro está, a su disposición por *movimientos* (exposición, conflicto y resolución). A continuación, serán las técnicas de *tensión dramática* las que intervendrán en la *organización de los hechos* propios de la *acción*. Y por fin, las técnicas de *marchamo narrativo* y las que denominamos *formales*, ambas en el ámbito más abstracto del edificio dramático, serán las que hagan uso de su turno a la hora de decidir sobre la *disposición de los hechos* a que venimos refiriéndonos. Todos estos ámbitos y dimensiones *organizativas* compondrían y darían un sentido profundo al término *fábula*, que nosotros tratamos de expresar en tanto que propuesta de *canon* dramático para nuestro mundo occidental.

Por último, deseamos hacer una especial mención acerca del término *acción* en su relación con la *unidad* exigida para esta por el autor de la *Poética*. Dice Aristóteles al hablar de la *Odisea* que, al componerla

[...]no incluyó todo lo que aconteció a su héroe, por ejemplo haber sido herido en el Parnaso y haber fingido locura cuando se reunía el ejército, cosas ambas que, aun habiendo sucedida una, no era necesario o verosímil que sucediera la otra; sino que compuso la *Odisea* entorno a una acción única[...]. [1451^a/25-29]

Es bien sabido que la *Odisea* relata muchos hechos y aventuras de Ulises, por lo que se nos genera la duda legítima, creemos, de qué pueda querer decir Aristóteles con el término *acción única* o *unidad de acción*.

Sin ánimo de exhaustividad, y a modo de huella o pista de por dónde pudieran ir sus pensamientos, reproducimos el pasaje siguiente de la *Poética* :

[...] la fábula, puesto que es imitación de una acción, [es preciso que] lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo [1451^a/31-36].

De la lectura de este último texto parece desprenderse, a modo de sugerencia, que la *unidad de acción* pudiera ser algo así como un acontecimiento, uno sólo, en la vida de alguien –y, por supuesto, en un texto literario–, al que se ordenaría todo lo ocurrido o todos los sucesos acaecidos y narrados. Cualquier manual del guionista hablaría de la *unidad de acción*, probablemente, en términos de *un sólo protagonista, un único objetivo, una sola lucha en busca de este último*. Esto es lo que normalmente todos entendemos por *unidad de acción*. Aunque el autor griego sugiere, en el texto reproducido, todavía algo más que este somero aunque muy útil concepto.

Aristóteles parece sugerir aquí la existencia de una ordenación, de una armonía, de una subordinación jerárquica de todas y cada una de las partes de un texto literario *a una sola acción*, que se tomaría como *tema*, y que daría sentido a todos los sucesos de la total narración; de modo que ninguno podría faltar ni sobrar, ni en lo concerniente al argumento, ni a la *composición de los hechos*.

Bien es cierto que en la *Poética*, aunque se hable de este asunto, de la *composición formal* de la obra en diversos lugares y capítulos y se traten diversas materias con el mismo relacionadas, nunca se acaba de profundizar del todo en él –acaso por tratarse de un texto fragmentario, de unas meras notas o apuntes, guía del maestro para sus clases, para sus lecciones ante los alumnos–; al menos de una manera clara y exhaustiva, en nuestra modesta opinión.

En cuanto a nosotros, esta primera parte del trabajo estaría destinada a formular un *canon* del drama para Occidente, como ya hemos señalado varias veces, que en su desarrollo de las cinco dimensiones –también citadas– trataría de recoger, justamente, las pretensiones del autor griego en relación con la *unidad de acción*; todo ello a la hora de hablar de un *sentido*, de un *espacio*, de una *composición* o manera posible de *organizar* el fenómeno de lo dramático para y por el mundo occidental.

En cuanto al concepto de *unidad de acción* en su sentido estricto, al que nos referíamos antes, conviene señalar que este sigue vigente en nuestros días, en buena manera, independientemente del número de temas que en este momento se lleguen a introducir en el desarrollo de la obra dramática (que, como es sabido, pueden ser no pocos).

2.4) Nivel interno: los movimientos dramáticos. Exposición, conflicto y resolución.

En este punto, Aristóteles hace referencia a un tipo de organización de la obra en lo que él denominará «principio, medio y fin» [1450^b/26], que no es otra cosa que aquello que más tarde habrá de denominarse *exposición*, *conflicto* y *resolución* o *planteamiento*, *nudo* y *desenlace*. Así lo podemos ver en cualquier manual al uso de nuestros días, como por ejemplo en Syd Field, que en su capítulo primero, donde presenta el paradigma de su estructura dramática, nos habla de un primer acto o *principio*, de un segundo acto o *confrontación* y de un tercer acto o *resolución* [1994: 13-15]; o también en Blacker, que dedica su capítulo I al *conflicto*, parte del capítulo II al *desenlace* y el capítulo IV, a la *exposición* [1993]; o por poner otro ejemplo, como se pudieran poner muchos más, García Barrientos nos habla de esta misma clasificación, aludiendo de forma muy particular al *nudo* y al *desenlace* en la tragedia [2001: 261].

En el capítulo 7 de la *Poética*, sobre la «Estructuración de los hechos»⁸, Aristóteles propone claramente una división *interna* de la obra que consistiría, al iniciarse, en un *principio*, a continuación un contexto *medio* y, en último lugar, lo que él llama de alguna manera el *fin*, como hemos dicho. Esta organización y, aún más, este hallazgo es muy importante históricamente hablando y, con total seguridad, bastante definitivo. Tanto es así, que se continuará haciendo uso de él, no sólo a lo largo de los siglos, sino hasta en las obras dramáticas del mismo siglo XX.

Esta propuesta organizativa es una de la *Poética*, entre otras –muy sustantiva, por hallarse dentro de la *organización* del drama–, que formaría parte de un *canon dramático* occidental, sin ningún tipo de dudas. Y no sólo de un canon epocal, costumbrista, clásico, propio de los gustos de un momento histórico –un canon histórico o un canon epidérmico–; sino que estaríamos hablando de un auténtico *canon organizativo*, esencial a la misma cultura dramática del mundo en Occidente.

⁸ Que, por cierto, Aristóteles, o sus comentaristas, titulan «Sobre la fábula o estructuración de los hechos», dando la sensación –otra vez–, no sólo por el título del capítulo, sino también por el contenido del mismo, de que la fábula en la *Poética* no sólo es un *argumento*, en una de sus acepciones, sino también unos *hechos debidamente estructurados o compuestos*. Además, Aristóteles vuelve a insistir, en este capítulo, en la circunstancia de que «la estructuración de los hechos [...] es lo primero y lo más importante de la tragedia». No podría ser, a nuestro modesto entender, lo más importante de la tragedia un simple *argumento*, una simple historia o acumulación de hechos, sino ese *argumento* debidamente estructurado y compuesto.

En nuestra opinión, las propias vanguardias del siglo XX mantendrían, a su manera –lógicamente–, esta organización que propone Aristóteles en su *Poética*. Ello por no hablar –no es la ocasión– del componente *conflictual* o *agónico* del drama vanguardista a lo largo del siglo XX.

Tal división o propuesta organizativa está basada en el convencimiento, que Aristóteles observa en los autores de su época, de que la obra dramática «es imitación, no de personas, sino de una acción (*praxis*) y de una vida» [1450^a/16]. La vida, como la obra dramática –y más aún en la cultura griega–, tiene un *principio*, de carácter *expositivo* (ubicación de la acción, vínculos entre los personajes, situación referencial, señalamiento de un objetivo...); un *medio*, de carácter *conflictivo*, esto es, de lucha, esfuerzo; y un *final*, de carácter *resolutivo*, donde se alcanza, o no, el objetivo que uno se había propuesto. Ello, con todos los matices que se deseen. Pero esta es la filosofía de la vida del hombre en Occidente; y, desde luego, parece que lo era en Grecia. El hombre, en nuestra cultura, tiene una visión muy teleológica de la existencia. Tanto es así que, según creemos, incluso las filosofías vinculadas al nihilismo o al existencialismo, por poner un ejemplo, filosofías que bien pudieran parecer más simpatizantes del presente que de un sentido finalista de la vida, mantienen una conexión –a nuestro modesto entender– ocultamente teleológica respecto de nociones tales –por poner otro ejemplo– como la razón, la cultura, el conocimiento, el progreso, el logro de determinados objetivos sociales, políticos, o la invocación al abismo mediante la poesía o el arte...

En fin, sin continuar por esta ruta, no es el propósito, vamos a tratar de explicar qué entendería Aristóteles por *principio*, *medio* y *fin*: los *contextos dramáticos* a que venimos refiriéndonos en este subapartado. Que se nos permita, a modo de orientación, la siguiente cita del autor griego: «[...]digamos a continuación cuál debe ser la estructuración de los hechos, ya que esto es lo primero y lo más importante de la tragedia»[1450^b/21]. De este modo, Aristóteles da inicio al capítulo 7 de la *Poética*, «Sobre la fábula o estructuración de los hechos»⁹.

⁹ Sobre la esencialidad canónica de la idea de imitación y de acción –*mimesis*, *praxis*– y, también, la de estructuración de los hechos, véase Fermín Cabal [1986: 93 y 97].

En lo que hace referencia a la contextualización de estos momentos o períodos dramáticos –*principio*, *medio* y *fin*–, el pensador griego aporta una terminología y definiciones que, modestamente, parecen un tanto simples; posiblemente sean un recordatorio, solamente, que luego habría de desarrollar durante las lecciones ante los alumnos; todo ello para ir después a parar a una sugestiva cuestión que sí puede resultar mucho más interesante, que nos puede dar más pistas de por dónde camina Aristóteles a la hora de establecer esta división. A saber: «[...]desarrollándose los acontecimientos en sucesión verosímil o necesaria, se produce la transición desde el infortunio a la dicha o desde la dicha al infortunio» [1451^a/12].

De la lectura de las definiciones de los *contextos* dramáticos –*principio*, *medio* y *fin*–, en el capítulo 7 ya citado [1450^b/21-1451^a/15], poco puede extraerse. Del *principio* dice Aristóteles que «es aquello que no sigue necesariamente a otra cosa, sino que otra cosa le sigue por naturaleza en el ser o en el devenir». Parece esta una definición genérica, ni siquiera una definición de lo que sea el *principio* dramático. Del *medio*, que es «lo que no sólo sigue a una cosa, sino que es seguido por otra». Y del *fin*, que es «lo que por naturaleza sigue a otra cosa [...] y no es seguida por ninguna otra».

Más adelante, en el capítulo 18 de la *Poética* [1455^b/24], «Nudo y desenlace de la tragedia[...]», el autor griego habla del *nudo* entendido como parte central de la obra, como *contexto* en el *medio* de la tragedia, no como *peripecia* o como *giro* dramático, a los que ya nos hemos referido y, lógicamente, acaba por hacer también mención al *desenlace*, que llamaremos después resolución. El *nudo*, dice Aristóteles, «llega desde el principio hasta aquella parte que precede inmediatamente al cambio hacia la dicha o hacia la desdicha». Y el *desenlace* iría «desde el principio del cambio hasta el fin».

En este punto, Aristóteles hace un comentario bastante revelador. Lástima que no se refiera al *Edipo rey*, obra que el autor comenta en diversas ocasiones de la *Poética*. Esta vez, fija su atención sobre la obra de Teodectes, *Linceo*. Y dice lo siguiente: «[...]constituyen el *nudo* [...] la captura del niño y también la de ellos [...] y el desenlace llega desde la imputación de la muerte hasta el fin» [1455^b/29].

El *Linceo*, de Teodectes es una obra desconocida, desgraciadamente. Se trata de una tragedia. Y lo único que sabemos de esta obra, según nos hace saber García Yebra, es lo que Aristóteles comenta en estos pasajes¹⁰.

De todos estos comentarios y citas, y olvidándonos de aquellos que parecen más obvios o que, en principio, no necesitarían de otra explicación, ¿hay algo que nos pueda ilustrar sobre el problema a que venimos aludiendo en este subapartado, el problema de los *contextos* o *períodos* dramáticos en el entorno de la *organización de los hechos*? ¿Qué nos puede dar alguna base, al menos medianamente firme, para poder alumbrar con cierta lógica el problema que estamos tratando?

Sin duda alguna, entresacaríamos tres comentarios. En primer lugar, aquel en el que Aristóteles habla de «la transición desde el infortunio a la dicha o desde la dicha al infortunio». En segundo lugar, ese otro donde el autor habla de *nudo* como de un *contexto* dramático que va «desde el principio hasta aquella parte que precede inmediatamente al cambio hacia la dicha o hacia la desdicha». Y, en tercer lugar, la cita del *Linceo*, de Teodectes, donde se dice que el *nudo* vendría constituido «por la captura del niño y también la de ellos... y el desenlace llega desde la imputación de la muerte hasta el fin».

Los dos primeros comentarios sugieren la idea de un período intermedio o de transición que iría desde el *principio* —no desde el inicio de la obra, sino desde la finalización de lo que el autor llama aquí *principio*, esto es, el *contexto* expositivo— hasta la transición o el cambio hacia la dicha o la desdicha.

Parece, entonces, suficientemente claro: el momento del cambio hacia la dicha o el infortunio es el punto en el que se pasa, o se pasaría, desde ese *contexto* de transición, intermedio, al *contexto* resolutivo o de desenlace.

Por lo tanto, y a la vista de lo anterior, existiría un inicio o *principio* de la obra con carácter abiertamente expositivo, tal y como se puede observar en el *Edipo rey*. Pasado ese *principio*, o exposición, entraríamos en un *período intermedio*, o de transición, que llegaría hasta el comienzo de la resolución, esto es, hasta el

¹⁰ *Teodectes de Faselis* nació hacia el 390 a.C. Fue discípulo de Platón y de Aristóteles y se dio a conocer como retórico y más tarde como dramaturgo. Escribió unas cincuenta obras de carácter mítico, entre las que destacan: Alcmeón, Ajax, Edipo, Filoctetes, Helena, Orestes y Tideo, según nos hace saber García Yebra [1974: 279]. Participó en trece concursos trágicos y quedó vencedor en ocho. Se conservan dieciocho fragmentos de sus tragedias, con unos sesenta versos.

comienzo del último *contexto* dramático, que es el que Aristóteles denominaría a ciencia cierta el *fin*.

Se deduce, en consecuencia, que Aristóteles está hablando de la existencia de tres *contextos* o *períodos dramáticos* que darían organización a la obra, que se seguirían unos de otros, y que serían, como hemos dicho, el *principio* (*exposición*), el *medio* (?) y el *fin* (*resolución*).

Y en este punto acabaría el análisis del sistema *organizativo dramático* tomando como pretexto la *Poética*, de Aristóteles. Sin embargo, al llegar aquí y recordando lo anterior, seguramente se habrá hecho evidente que falta por desarrollar ese tercer comentario, esa tercera cita sobre *Teodectes* donde se decía que el *nudo* vendría constituido «por la captura del niño y también la de ellos[...] y el desenlace llega desde la imputación de la muerte hasta el fin».

En nuestra opinión, además de confirmar esta cita las conclusiones que hasta el momento habíamos extraído, aun habiéndose perdido el *Linceo* esta referencia nos hace ver un aspecto que consideramos importante dentro del esquema que habíamos fijado para el trabajo. Estamos hablando, desde luego y ahora, del contexto *intermedio* que ha venido a denominarse *conflicto* o, también, *confrontación*.

Sea dicho por adelantado que este no es el único punto donde vamos a tratar del *contexto medio* del drama; lo haremos después, también –en el apartado tercero–, al hablar de la *tensión* dramática. Pero desde la perspectiva de la *organización del drama*, que tratamos ahora, es ineludible y muy importante afrontar directamente este asunto. Ya hemos indicado la existencia de un *contexto medio*, en la *estructura de los hechos*, que Aristóteles llama de *transición*, que seguiría al *principio*, o al período *expositivo*, y que antecedería al llamado *fin* o *período resolutivo*. Ese contexto *medio* se denomina *conflicto*, *nudo* o *confrontación*, como ya sabemos. Aristóteles hace referencias diversas a este problema a lo largo de la *Poética*, pero –a nuestro entender– no aborda en profundidad esta esencial cuestión¹¹. Quizás, ya lo hemos dicho antes, porque al ser la *Poética* una obra *acroamática*, esto es, destinada a ser escuchada por sus alumnos, el mismo Aristóteles haya dejado este punto para desarrollar de viva voz

¹¹ Sobre el carácter esencial del *conflicto* en la tragedia, véase, por poner un sólo ejemplo, Fuentes González [2007: 39].

en alguna de sus clases. En todo caso, y fuera la razón la que fuere, vamos a hacer a continuación algún comentario sobre el problema del *conflicto* en el marco de la *organización dramática*.

Hace notar Irwin Blacker, entre los tratadistas de nuestro tiempo, que el *conflicto* «es la lucha para resolver el problema central que está en la esencia del guión; implica un esfuerzo, a veces vano, para resolverlo. El conflicto debe verse; no contarse ni explicarse» [1993: 45].

O como indica Syd Field:

El contexto es la *confrontación*; su personaje se enfrenta a obstáculos que le impiden satisfacer su necesidad dramática [2001: 135].

Y además:

El segundo acto es el que más peso tiene en la historia. Es la parte del guión conocida como la *confrontación* porque la esencia de cualquier drama es el *conflicto*; una vez que haya podido definir la necesidad de su personaje, es decir, cuando haya averiguado lo que este quiere conseguir durante el guión, cuál es su objetivo, puede dedicarse a crear obstáculos que le impidan satisfacer esa necesidad. De este modo se genera el conflicto [1994: 15].

Sugiere Aristóteles que antes de la resolución de la obra hay que pasar por un *período intermedio* o de *transición*. Menciona, explícitamente, la existencia de ese período *medio*, como hemos visto. Habla, en el capítulo 18 de la *Poética*, de *anudar bien*. El capítulo 13, al hablar de los personajes y de la *compasión* y el *temor*, cita el tránsito al desenlace, sugiriendo por tanto la existencia de un momento *conflictivo* anterior.

En el capítulo 14, Aristóteles se refiere a diversas acciones que producen horror, dando a entender la existencia de ese período *conflictivo* o *agónico*... Estos son los principales momentos en que el autor griego se refiere, en su *Poética*, al problema de la *confrontación*.

Pero, en ningún momento, como acabamos de indicar y hasta donde somos capaces de ver, entra Aristóteles a tratar el problema del *conflicto* en toda su amplitud. Seguramente, ya lo hemos indicado varias veces, lo haría ante sus alumnos; porque el *conflicto* es un momento capital de la tragedia griega, es un momento esencial y definitivo del drama en Occidente, es una invención griega para la historia; pero aquí, en la *Poética* y hasta donde podemos observar, no se hacen sino generales referencias a este *contexto*.

En la cita que recogíamos antes de Teodectes, el *nudo* vendría constituido «por la captura del niño y también la de ellos... y el desenlace llega desde la imputación de la muerte hasta el fin.». Aquí se ve claramente que Aristóteles tiene en la cabeza el problema entero del *conflicto*. El pasaje citado, al menos, es claramente agónico. No conocemos la obra por no haber llegado hasta nosotros, pero está claro que «la captura del niño y la de ellos» –posiblemente la del propio Linceo e Hipermestra– está sugiriendo, juntamente con el término *nudo*, la existencia profunda de un período agónico; de un *contexto conflictivo*, o de confrontación, que se opone al objetivo del héroe. El protagonista tiene un objetivo, y el conflicto –sea este el que fuere– dificulta su consecución y hace avanzar la obra; si no hubiera oposición, la obra habría acabado y además no existiría drama –en Occidente, claro está–. Es ahí, ante la oposición, donde se construye el personaje, donde se muestra este tal cual es, donde el personaje podríamos decir que se convierte más hondamente en *acción* dramática. Se trata de un contexto definitivo dentro del discurso dramático, porque sin él no hay drama, ni tampoco un personaje al estilo occidental. Alguien que quiere alcanzar una meta tiene que enfrentarse a unas dificultades y demostrar quién es. Esta es la filosofía del *conflicto*. Más tarde, o se alcanzan tales logros o, por el contrario, hay desdicha. Esto ya es *resolución*. Pero uno de los elementos fundamentales de la *organización* y progresión dramática, a la par con la *activación* –concepto que veremos con la *tensión dramática*–, será el *conflicto*. Así pues, se expone el objetivo del héroe; luego, la oposición al mismo (¡no lo lograrás! –*conflicto*–) y, ahora, la obra avanza hacia el *fin*: el *desenlace*, la *resolución*.

Por otra parte, la *confrontación* va vinculada, esencialmente, no sólo a los *nudos* dramáticos, esto es, al concepto de *giro* –el conflicto es, en nuestra opinión, un gran *giro* desde la *exposición* hacia el *fin*–; sino que también camina de la mano de la propia *acción*: y es que resulta imposible –desde luego en Grecia lo era– concebir una *acción* sin *conflicto*, sin *agón*. En la vida sucede, por otra parte, exactamente lo mismo. Toda acción supone un esfuerzo, una lucha u oposición, aunque sólo sea el de realizarla, el de llevarla a término.

¿Es por tanto todo esto lo que Aristóteles quiere significar con su término *estructura de los hechos*? Ya hemos adelantado en diversos sitios nuestra clara y razonada respuesta: no. Definitivamente, no. Cuando él habla de *estructura de los*

hechos no se refiere solamente a la división de la obra en *contextos dramáticos*, como los mencionados. Aristóteles se está refiriendo a otras cuestiones canónicas que, según creemos, estarían relacionadas con las cinco dimensiones o apartados que estamos desarrollando en la primera parte del trabajo.

Seguidamente vamos a ver el desarrollo que hace Sófocles de la *acción*, en el *Edipo rey*, en lo que concierne a los *períodos* dramáticos.

En el prólogo (*exposición*) se sitúa la *acción* dramática. Edipo, majestuoso, aparece ante el pueblo tebano, que está siendo azotado por la peste. Creonte trae la solución desde Delfos: expulsar al asesino de Layo. Edipo promete hacerlo. Esta promesa se va a convertir en el *objetivo* del protagonista. Hemos asistido a la presentación del héroe y, también, de su *objetivo*. Se abre así la *acción dramática*.

En el episodio primero, *exposición del conflicto*, Edipo maldice al asesino de Layo. A petición de Edipo, Tiresias hace acto de presencia y acusa al propio rey de ser el asesino. Aquí se inicia el *conflicto* con un MacGuffin: con un falso conflicto, con un pretexto, a nuestro modo de ver. Es decir, hay que iniciar el conflicto (por necesidades de la *acción* y de *tensión dramática*), pero Sófocles se reserva el verdadero *conflicto* para más adelante. Porque el verdadero *conflicto* no es una confrontación más o menos airada con Tiresias, sino el desvelamiento, el propio descubrimiento de la verdad por parte de Edipo frente a las engañosas apariencias: el encuentro con el propio ser humano interior; asunto este que no está tanto vinculado al *objetivo* de Edipo cuanto a su más profunda *motivación*. Este desdoblamiento entre *objetivo*, por una parte, y *motivación* es el que va a permitir al dramaturgo griego generar un falso *conflicto* durante casi la mitad de la primera parte de la obra, reservándose la verdadera *confrontación* para los últimos metros, lo que va a generar una enorme concentración de carácter intelectual y, además, sentimental de enorme trascendencia técnica.

En el episodio segundo (primera parte del *conflicto del conflicto*), Sófocles continúa con la falsa confrontación entre Creonte y Edipo. Una vez finalizada esta, y entre los versos 680 y 745, va a emerger el verdadero *conflicto*. Edipo habla con Yocasta y, a resultas de esta conversación, hace buscar al servidor de Layo que le acompañaba cuando fue asesinado.

En el episodio tercero, todavía en la parte central de la confrontación (segunda parte del *conflicto del conflicto*), tiene lugar la famosa *peripecia* de la obra, a la que

Aristóteles alude en su *Poética*. El mensajero de Corinto anuncia a Edipo que va a ser rey, porque Pólipo ha muerto. Edipo y Yocasta se alegran porque parece que los oráculos no se cumplen. Pero al confesar el mensajero, con intención de aliviar, que Mérope no es la madre de Edipo, la tragedia se lanza hacia delante y Yocasta, previendo lo que va a ocurrir, se sume en la desesperación.

En la resolución del conflicto, episodio cuarto, el pastor que expatrió a Edipo, en la infancia, es reconocido por el mensajero. La tragedia está servida. Edipo entra en trance de angustia.

Y por fin la resolución, el éxodo. Edipo se arranca los ojos, justo cuando empieza a ver. Este suplica el destierro o, en otro caso, la muerte. Creonte lleva a Edipo a palacio y promete a este último que cuidará de sus hijas: vemos el destierro del rey. Edipo y sus hijas se despiden como si fuera la última vez que se han de ver.

Este es, en resumen, el juego y la distribución de la *acción* por contextos o movimientos dramáticos en el *Edipo rey*, a saber, su *exposición*, *conflicto* y *resolución*.

2.5) Comentarios sobre un aspecto del canon y el paradigma clásico.

En este último subapartado de los que dedicamos a la *organización dramática*, vamos a referirnos al *canon* dramático occidental y a su desemejanza con lo que podríamos denominar el *paradigma clásico*, por una parte. Y por otra, vamos a describir las que a nuestro juicio serían características generales del mencionado modelo *clásico* y que quedarían particularmente afectadas por el actual *giro* dramático en las teleseries norteamericanas.

Y vamos a realizar esta tarea porque, cuando nos refiramos al nuevo modelo dramático norteamericano, veremos que estas características propias del *clasicismo* van a sufrir una verdadera desestructura en el patrón, en los gustos de esa época particularmente *clásica* y que estaba en cierto modo vigente, hasta hace poco, en el cine y también en la televisión.

Y esto porque el término *canon* del drama no es equiparable, al menos en este trabajo, con el de *paradigma* o modelo de los gustos o tendencias de una época, ni siquiera la *clásica*. El *canon*, o espacio dramático de Occidente, hace referencia aquí al conjunto de esas cinco dimensiones dramáticas a que venimos refiriéndonos desde el principio del estudio y que vamos en su totalidad a abordar

a lo largo de toda esta primera parte; nos referimos al *argumento* y sus variables, a la *organización dramática*, que estamos en este apartado explicando, a la *tensión dramática*, al uso de las *técnicas narrativas* dentro del espacio dramático y, por fin, a la *forma* u *organización técnica* de la obra en el drama, como ya hemos mencionado en diversos sitios. Estas cinco dimensiones y sus variables, solamente aquellas que sean de uso permanente en el drama y no tantas otras que tengan carácter de época o costumbrista o meramente técnico, es decir, todas estas herramientas que venimos citando y vamos a seguir viendo en la primera parte del trabajo formarían parte del *canon dramático*, es decir, del espacio común para el drama en Occidente.

Todo esto en tanto que un *paradigma*, el *modelo clásico* que a continuación vamos a describir, hace mención solamente a aquellas cuestiones que forman parte de las tendencias o gustos de una época, de un momento o lugar dado dentro de la historia del drama, esto es, a la instrumentación concreta de las variables o herramientas de cada una de las dimensiones del *canon* en un momento histórico preciso.

Así veremos que estas notas a que vamos a referirnos, por tanto, no son sino maneras y costumbres de usar las variables del *canon* en un momento determinado, en el momento *clásico*. Pero también veremos que los usos e instrumentaciones que el *giro* actual norteamericano hace de las herramientas y variables del *canon* se hallan igualmente dentro del espacio dramático común para todo Occidente.

Efectivamente, vamos a describir a continuación las que a nuestro juicio, y sin carácter exhaustivo, son características generales del drama en los momentos más clásicos y que, como veremos en la segunda parte, van a quedar particularmente afectadas por lo que denominamos el *giro dramático norteamericano*, que ya gozaba y goza de antecedentes en el paradigma dramático del Siglo de Oro (lo que analizaremos a través de *Fuente Ovejuna*); y ello ocurre porque las tendencias de esta Edad de Oro son bastante poco clásicas, aunque esta época se haya convertido en una de las grandes civilizaciones dramáticas juntamente con el teatro greco-latino y el drama inglés isabelino.

En primer lugar, vamos a hablar de la «cantidad de temas en uso» dentro de una misma obra. Normalmente, en el paradigma clásico entran a formar parte de

la obra, esto es, en el juego de la *acción*, uno, dos o como muchísimo tres temas distintos. Así vemos en el *Edipo rey* que el tema que se instrumenta en la tragedia, como ya hemos dicho, es solamente uno, a saber: tomado desde el punto de vista del *objetivo* del héroe, sería encontrar al asesino de Layo para expulsarlo de la ciudad; en tanto que mirado desde la perspectiva de la *motivación* profunda de Edipo, el tema sería el desvelamiento de la verdad sobre el ser humano frente a las apariencias, esto es, ser frente a parecer. No hay otros temas que confluyan en el desarrollo de la *acción* u otras acciones en la obra al margen de la citada.

Es bien sabido que estos *temas* a los que nos estamos refiriendo son muy claros y marcados, perfectamente diferenciables en el paradigma clásico desde el principio de la obra y así permanecen de manera inmutable a lo largo de la misma. En el *Edipo rey*, el *tema* es el que acabamos de mencionar en el párrafo anterior y no se va transformando o cambiando de sustancia a medida que la obra avanza. Es uno y el mismo siempre, y a lo largo de toda la obra.

A consecuencia de lo anterior, podemos afirmar que el *tema* de una obra aparece como tal, tal cual es y como es, de manera clara –y hay un empeño por hacer que sea perfectamente diáfano– desde el principio mismo de la obra. Es decir, no hay intrigas sobre lo que sea el *tema* o su constitución, en un paradigma clásico, como tampoco entregas sucesivas que vayan modificando su esencia. Y esto que afirmamos del *tema* es aplicable también a otras cuestiones cualesquiera que formen parte de la obra. En el *Edipo*, que es la obra canónica a que aludimos a lo largo de esta primera parte, el *tema* aparece ya en los primeros versos del prólogo: la peste azota la ciudad y hay que acabar con la causa, expulsar al asesino de Layo. Prístino. Y no hay más.

En cuanto a la «jerarquía o importancia de los temas» –primero, segundo, tercero en importancia–, cuando haya varios, el clasicismo siempre opta por una jerarquía estable, clara e inmutable desde que la obra comienza hasta el fin. Da papel preponderante al primer tema hasta que la obra acaba; a continuación, al segundo y, por último, al tercero. No podemos poner ejemplos del *Edipo rey* porque en esta obra sólo hay un tema, pero si hubiera varios, no nos cabe duda de que la expulsión del asesino de Layo sería el primer tema de principio a fin de la obra. Y el que fuera segundo, lo sería de principio a fin. Y así se instrumentaría toda la *organización* de la obra. En el *Hamlet*, de Shakespeare, por poner otro

ejemplo, el primer tema es acabar con la vida del impostor danés, acabar con la corrupción en Dinamarca. El segundo, el tema de amor. Y el tercero, la invasión de Dinamarca por parte de Fortimbrás, tal y como nosotros lo interpretamos, claro está. Y no hay variación, de principio a fin, en la obra. Esta es la organización jerárquica de los temas sin cambio o modificación alguna.

Por hacer una referencia a la «organización dramática» –de la que estamos hablando en este apartado–, resulta evidente que toda la estructura de los *temas*, de la *acción*, del *argumento* entendido como totalidad de los hechos, incluso de los *contextos* dramáticos –exposición, conflicto y resolución–, es y será –dentro del paradigma clásico– toda ella clara, distinta, estable, funcionalmente aprobada y apropiada; y no ha lugar a la improvisación o al instinto, sino que cada cosa e instrumento ocupa su naturaleza y lugar donde está previsto, cuando está previsto y en la manera indicada... Un *conflicto* es un *conflicto*, para el clasicismo; no hay que abusar, por tanto, de la *activación* dramática (concepto que veremos en el siguiente apartado), esto es, de la *pasión*, del *discurso espectacular* o *intelectual*... No ha lugar al uso, dentro del *conflicto*, en forma abusiva, de momentos narrativos o de *anticlimax* con formas de *pasión sentimental*. No, el conflicto ha de ser respetado y es fundamentalmente *confrontación*. Y la *activación* sólo será un recurso secundario frente al lenguaje agonístico. Que basten estas referencias sobre la *organización* y el *conflicto* como afirmación de principios para el paradigma *clásico* y ello con carácter meramente definitorio o general.

Lo mismo se podría decir de la «funcionalidad de los personajes y de su naturaleza». Un *protagonista* lo será desde el principio hasta el fin de la obra, en un paradigma clásico. Y haríamos una afirmación similar de todos los personajes que acompañen a las fuerzas agonísticas. Y por otra parte, un *antagonista* lo será a lo largo de toda la obra. Es más, si hay un segundo *tema*, los roles funcionales de los personajes serán los mismos, es más bien raro que puedan intercambiarse. Un protagonista en el tema uno lo será normalmente, también, en el tema segundo. Y lo mismo se puede decir del antagonista. Si se produce algún intercambio en una función de los personajes, este cambio enfatizará el carácter y la naturaleza del personaje principal en los temas más importantes. No podemos poner un caso en el *Edipo rey* pero recuérdese, por ejemplo, el asunto del tema

tercero dentro del Hamlet isabelino: la invasión de Dinamarca por el príncipe noruego Fortimbrás. Efectivamente, en el tercer tema de esta obra, el protagonista es Fortimbrás, pero este no deja de ser un personaje que, además de muy secundario y que no afecta al protagonismo y naturaleza del héroe de Dinamarca, enfatizará, si cabe, todavía más la función misma del príncipe Hamlet; no va en contra de ella ni, mucho menos, la deconstruye. Y lo mismo debemos decir en cuanto a la constitución misma de los personajes; estos aparecen tal y como son desde el principio y van así hasta el fin, y no hay cambios en su naturaleza interna (está claro que estamos hablando dentro de la constitución plana o heroica que suele caracterizar a los personajes en los momentos clásicos).

¿Qué decir en cuanto al «desarrollo de los *temas* en el tiempo»? De haber varios temas, estos avanzan de forma paralela. Además, se respetan los periodos dramáticos y su carácter. Esto es: en la *exposición* –que tendrá siempre carácter expositivo–, aparecen los elementos estrictamente expositivos de todos los temas; en el *conflicto* –que tendrá siempre carácter de confrontación–, los distintos temas exhibirán su agonía; y en la *resolución*, los temas serán siempre, en neto, de marchamo resolutivo. Y toda la *acción*, además, mostrará un desarrollo bastante paralelo y también simultáneo; no van unos temas más avanzados que otros. Hay una perfecta armonía.

No podemos hablar en este modelo de cualquier tipo de «fusiones» –sea cual fuere el aspecto que se nos ocurra–, ni de mezclas indiscriminadas de géneros: tragedia, comedia, drama y los elementos que a estos acompañan. Cada cosa ocupa su lugar, a su debido tiempo y con sus particulares características. Cada elemento, cada personaje, cada situación, cada tema se presenta de una manera clara y directa; no debe haber lugar a confusiones ni superposiciones, equívocos y perspectivas oblicuas o mezclas de planos.

Hay una tendencia en el *paradigma clásico* a la sublime «composición», a la síntesis, a la unidad, a la perfección esencial, a eso que unos denominan hoy estructura u otros *organización* o disposición armónica e integradora de las partes. Por tanto, los términos fragmentación, desestructura o deconstrucción, por poner un caso, ni se contemplan; están fuera totalmente de lugar¹².

¹² Véase, en este particular sentido, Alonso de Santos [2002: 6].

Cuando se producen agitaciones o movimientos rápidos en la obra que afecten al *tempo* o, además, al *ritmo*, por poner un caso, siempre habrá razones de carácter *formal* –que veremos– o aquellas otras propias de la *tensión* dramática –que también se verá– y que estarán aconsejando, en particular, esta muy concreta solución. Ninguna otra razón podría justificar tales maneras, esto es, un tipo de proceder altamente impropio.

En lo referente a los «contextos» y, especialmente, al *conflicto*, estos tienen sus limitaciones y también sus *ineslasticidades*. El conflicto es explotado, sin duda alguna, para arquear la obra, para tensarla, esto es, para ir en dirección contraria al objetivo del héroe, para generar interés, como por otra parte es lógico y, además, evidente. Pero los límites a la elasticidad del *conflicto* y a las fuerzas centrífugas serán siempre el universo de valores y la atmósfera estética que sea propia del drama –en el *paradigma clásico*, claro está–. Nos referimos al caso, por poner un ejemplo, en el que para tensar la obra y proporcionar interés se crearan situaciones que puedan tender a romper la *unidad axiológica* inspirada en su primer acto. Como decimos, esto resulta absolutamente impensable en un *paradigma clásico*.

Imagínese que en el *Edipo*, el mensajero de Corinto no fuera sino un impostor mentiroso al que perdieran las orgías y las danzas balinesas, con todas sus consecuencias y por poner un caso práctico. Esta, en sí misma, podría ser una idea bastante interesante en un contexto de confrontación que acaso nos condujera hasta un drama litúrgico del pasado siglo XX. Pero, sin duda alguna, en el caso que nos ocupa rompería el universo estético y la verosimilitud de la obra y quebraría las fuerzas que latén entre los personajes para integrar el conflicto. O piénsese la estructura, también en *Edipo*, de un personaje protagonista al que dejara indiferente el problema de la verdad o que por su naturaleza llevara una vida frívola y, además, no existiera sino como un perverso erotómano. No se podría generar la tensión necesaria para desarrollar el tema propio de esta singular tragedia (el descubrimiento de la verdad frente a las engañosas apariencias). Es decir, que en un *modelo clásico*, no se puede llevar a los personajes, como tampoco el *conflicto*, más allá de lo que permita su universo constitutivo definido en el primer acto.

En lo que concierne a la «unidad de acción, de tiempo y, también, de lugar», estas son objeto de una muy esmerada atención dentro del *paradigma clásico*. La *unidad de acción*, de la que ya hablamos, viene a resultar, en su totalidad, sagrada dentro del apolíneo marco de este gran modelo; un instrumento de muy necesario cumplimiento para todo aspirante a clásico. Las unidades de *tiempo* y, también, de *lugar*, si bien menos importantes, son respetadas, sin duda alguna, con casi absoluta sumisión porque ayudan considerablemente a evitar cualquier tipo de quiebras o fracción en la síntesis o *composición* de la obra.

Y así como ya hemos dicho que no ha lugar en el clasicismo a los progresivos o ambiguos descubrimientos de situaciones, de personajes, funciones o constituciones...; o a los lentos desvelamientos en la esencia de las *naturalezas*, sean estas cuales fueren, tampoco ha lugar a las miradas que podríamos llamar externas o desde fuera de la escena («metateatro, deconstrucción...»). Las cosas son lo que son dentro de la obra. Es un universo cerrado a los dobles planos, a miradas externas, a visiones ajenas. Las cosas son tal y como se han pintado. No hay una segunda visión que nos devuelva a la duda o quizás al escepticismo o a la pérdida de trascendencia. Esto tampoco sería admisible en un período clásico. Imaginemos un Edipo, por poner un ejemplo entre otros mil, que además de ser lo que es, fuera un miedoso compulsivo, tuviera pánico a afrontar las responsabilidades de un rey y huyera entre carcajadas y temblores infantiles, en determinados momentos, hacia su patria adoptiva, mientras sus bravos eunucos lo devolvieran de nuevo a la ciudad de Tebas. Esto resultaría, definitivamente, impensable en un período clásico.

En cuanto a las necesidades del momento, de un instante concreto, nos referimos lógicamente a la «composición», no ha lugar a la pulsión, a la actitud intuitiva, a la solución genial para un problema que se plantea. El camino son las normas, la perfección, el sistema, el respeto a la naturaleza, a la *forma*, a la belleza, al lugar que cada cosa está llamado a ocupar, que cada personaje debería cumplir, que cada situación, por su mera esencia, debe necesariamente afrontar sin alteraciones inmoderadas, inoportunas, etcétera...

Es absolutamente creíble que el término *seducción*, para un autor clásico, aun teniendo que ganar, por necesidad, un concurso o el favor de la gente, está absolutamente sometido a las variables artísticas propias de su *paradigma* y a las

necesidades *formales* que sugiera la obra, de las que hablaremos más adelante. La *forma* u organización técnica, para el clasicismo, esa necesaria arquitectura del edificio, es una dimensión absolutamente determinante que otorga, por decirlo de alguna manera, carta artística y naturaleza trascendente a alguien que aspire y que desee ser considerado un autor dramático.

Estas son, a nuestro juicio, las características generales más significativas del paradigma *clásico*, sin ánimos exhaustivos, y que, como se verá, quedarán particularmente afectadas por el *giro dramático norteamericano* y, mucho antes, aunque pueda ser sorprendente, por autores de enorme talla del Siglo de Oro que, por su falta de clasicismo, el tiempo ha convertido, no ya en lo que eran, grandes dramaturgos, sino todavía más, en autores especialmente interesantes para el desenvolvimiento del drama, y del drama televisivo, en el inicio del siglo XXI.

3- *La tensión dramática:*

3.1) *Concepto. El conflicto y la activación dramática.*

3.2) *El conflicto como fuente de progresión dramática.*

3.3) *La activación dramática, el argumento como activación: trama, giros dramáticos y pasión dramática. El foco.*

3.4) *La activación dramática: personajes, discurso intelectual, lenguaje verbal, discurso espectacular y música. La importancia de la forma frente a la tensión dramática.*

3.5) *La tensión dramática en el Edipo rey.*

3.1) Concepto de tensión dramática. El conflicto y la activación como ejes clave de tensión dramática.

Parece lógico admitir que los sucesos de un *argumento* dramático hayan de ser contados en un *cierto orden*, como venimos afirmando hasta ahora.

Esa ordenación o la establece el autor, el artista, o es el resultado del azar, como ya hemos comentado anteriormente; pero en cualquiera de los casos existirá una ordenación concreta a la hora de relatar los sucesos. Ese *cierto orden*, que «resulte bien», es el que vamos a ver en este apartado desde la perspectiva de la *tensión* dramática; una *tensión* dramática, insistimos, que sería el resultado del uso, o del buen uso, que hagamos de dos ejes fundamentales: el *conflicto*, por una parte, y la *activación* dramática, por otra.

En el progreso del discurso dramático, al poner en escena los acontecimientos o sucesos del *argumento*, los *hechos de la trama* deberían tener un interés generalmente creciente, de otra manera el espectador se aburriría, dejaría de prestar atención a lo que está ocurriendo. Si la *corriente de atención* fuera más intensa en el minuto cinco de la obra que en el minuto sesenta, por poner un ejemplo, o si la *corriente atenta* de un drama fuera disminuyendo de modo constante desde el minuto cinco hasta el minuto sesenta, por decirlo de otra forma, la obra caminaría hacia la distensión, hacia la pérdida de interés; y es muy probable que este tratamiento diera al traste con la obra, salvo, claro está, que hubiera una manera de componer así, de este extraño modo, una pieza dramática, en un caso concreto, y que este raro procedimiento tuviera una probabilidad organizativa de éxito.

Pues bien, ese progreso de los acontecimientos en interés generalmente creciente, la *tensión dramática*, va a ser estudiado aquí en su sinergia y como

resultado de la convergencia de dos elementos que aparecen recogidos en la *Poética*: la *activación dramática*, por una parte, y el *conflicto*, ya estudiado, por otra. El conocido dramaturgo y profesor español Alonso de Santos define el concepto de *tensión dramática* como

el estado en que se sitúa cada personaje al intentar conseguir su meta. Si en la obra no está en peligro algo importante para ellos, (el amor, el poder, el futuro, el honor, la vida...), la trama no tendrá fuerza [2002: 7].

Es claro que, dada la importante duración de una obra trágica –sin hablar ya de una dramatización de Shakespeare, claro está–, la *tensión dramática* no puede ser siempre, y con carácter absoluto, creciente. Habrá momentos y fases de mayor *tensión* y otros donde esta, lógicamente, disminuirá. Se dosificará, en definitivas cuentas, esta *tensión* en orden al adecuado desarrollo y equilibrio de la obra.

Nosotros no vamos a estudiar aquí ni cómo ni cuándo conviene tensar la obra ya construida o en proceso de creación, ni dónde convenga rebajar la atención de la misma o si el autor lo haya hecho bien, o no; labor que entraría, por otra parte, en el ámbito de la crítica dramática de una obra en particular. Pero vamos a tratar de ver, eso sí, qué elementos, a la vista de la tradición dramática y, por tanto, del *canon* occidental, pudieran servir a estos fines y ello utilizando como pretexto, tal y como hasta ahora venimos haciendo, la *Poética*, de Aristóteles –nos referimos a la progresión de la *acción* en términos de *tensión dramática*–. Además, en el uso de algunos ejemplos de la obra de Sófocles, trataremos de aclarar algún concepto y observar cómo se traducen en el *Edipo rey* estos elementos propios de la *tensión*; aunque nuestro propósito será, única y exclusivamente, poner de manifiesto aquellas variables que usa la historia dramática para el tratamiento y cuidado de la *tensión* o *interés* de la obra.

Por tanto, de todo lo dicho hasta aquí deducimos la existencia de dos grandes bloques dentro del discurso de la *acción* relacionados con la *tensión* o *interés* dramático:

Por una parte, el *conflicto*: el *período* o *contexto de confrontación* a cuyas características ya nos hemos referido anteriormente.

Y por otra, los elementos que integrarían la *activación* dramática, a saber: la *trama* misma, en su íntima vinculación con los *nudos* dramáticos, y las *pasiones*: el *lance patético* y la *agnición* (de los que ya hemos tratado). Y además, los

personajes (ethos), el pensamiento o discurso intelectual (dianoia), el discurso espectacular (opsis), el lenguaje verbal (lexis) y la música (melopoeia).

Así pues, contamos con dos grandes bloques históricos, y por lo mismo *canónicos*, a la hora de hablar de progreso de la obra en su dimensión de *tensión dramática* o de *corriente de atención* o *interés* de la obra, llamémoslo de cualquiera de estas maneras; a saber: el *conflicto* y la *activación*.

Todos y cada uno de los elementos que integran estos dos bloques suponen una emergencia de *progreso y tensión dramática*: que ha lugar el *conflicto*, sube la *tensión dramática*. Que discurre cualquiera de los elementos de la *activación*, progresa el discurso dramático.

Por explicarlo con un ejemplo que hemos tenido la oportunidad de escuchar, y conocer en algunos de sus puntos, de los labios mismos del dramaturgo español Fermín Cabal: el *progreso* del discurso dramático podría ser comparado al vuelo de un ave. Cuando esta ave desea impulsarse, bate las alas contra el viento. Este movimiento de batir las alas sería equiparable al *conflicto* (el aire ejerce una cierta oposición). Pero esta ave no estará constantemente batiendo las alas. Hay un momento en el que las detiene y planea, mantenida por el impulso anterior, el del *conflicto*, y por las distintas corrientes de aire a las que se va sumando, a resultas de tal impulso. Este planear sería comparable a la *activación* dramática.

¿Se puede decir algo más o dar algún tipo de orientación canónica sobre este tándem; algún tipo de observación, aunque sólo sea para empezar a entender el juego de ambos elementos?

La lectura de las obras trágicas y, en particular, del *Edipo rey* nos enseñaría la siguiente observación de cara a la evolución o progreso del discurso dramático: «a mayor conflicto, menor activación. A mayor activación, menor conflicto». Haciendo uso del ejemplo anterior: si bate las alas, el ave progresa, avanza; pero si no las bate, ha de apoyarse en el impulso que trae y en las corrientes de aire que ha alcanzado. De esta manera se van generando las diversas organizaciones de *tensión dramática* que permiten el progreso de la obra. No quiere esto significar que la obra dramática deba ir siempre tensándose desde el principio hasta el fin, ya lo dijimos. Dada la duración de estas obras, habrá momentos de *tensión* y momentos de *distensión*. En este sentido, el vuelo del ave sería también aplicable al caso.

Vamos a ir viendo todos estos elementos a lo largo del presente apartado y, justo al término, su funcionamiento con el ejemplo del *Edipo rey*, que venimos analizando.

3.2) *El conflicto como fuente de tensión y progresión dramática.*

Ya hemos hablado anteriormente del contexto dramático que denominamos *conflicto*, aunque visto desde la perspectiva de la *acción* y de la *organización dramática*. El *conflicto*, tal y como se concibe en Occidente, esto es, exento de o sólo con tenues pinceladas narrativas –a saber, en su naturaleza intrínseca de oposición al *objetivo* del *protagonista*–, es una de las características dramáticas, estético-filosóficas y vitales determinantes de la cultura occidental; esto es, se trata de un elemento de los que denominamos *canónicos* y, por si fuera poco, de primerísimo orden. Pero no sólo esto, si el *conflicto*, en la organización del drama, nos representa a nosotros mismos, a aquellos que pertenecemos a un entorno europeo-anglosajón, además, desde el punto de vista de la *tensión dramática* o interés de la obra –otra de las grandes dimensiones *canónicas* de drama occidental– es uno de los dos ejes clave, juntamente con la *activación*, para conseguir los efectos de *corriente atenta* a que hacemos referencia en este apartado, como hemos señalado.

Ya mencionábamos en páginas anteriores cómo hemos interiorizado los orígenes de nuestra propia cultura, hasta el punto de ser imposible –desde luego en Grecia lo era– concebir una *acción* sin *conflicto*, sin *agón*. En la vida sucede, por otra parte, exactamente lo mismo. Toda acción supone un esfuerzo; una lucha u oposición, aunque sólo sea la que conllevaría hacerla, es decir, llevarla a término.

Por repetir algo que ya es conocido, pero muy importante para nuestro concepto de drama: el *protagonista* persigue un *objetivo* (que a veces le es sobrevenido –acción pasiva–), y el *conflicto*, sea este el que fuere, dificulta su consecución y hace avanzar la obra (si no hubiera oposición, la obra se acabaría y además no habría drama). En este *contexto*, por otra parte, se construye el *personaje*, es decir, este se muestra tal cual es; a saber, el personaje se convierte en *acción dramática*. El concepto que acabamos de citar es con mucha probabilidad definitivo y orienta el nacimiento del drama occidental. Se trata, por tanto –el *conflicto*–, de un periodo clave dentro del discurso dramático, porque sin él no sólo

no habría drama, como acabamos de decir, o tampoco un *personaje*; sino que, además, bajo el signo de nuestras variables, tampoco habría ningún tipo de *interés* o *tensión* en la obra o atención que suscitar en el espectador. Alguien que quiere alcanzar una meta tiene que enfrentarse a unas dificultades y demostrar, ante ellas, quién es. No es otra cosa la *acción dramática*: la *acción*, al final, no es sino el *personaje* en movimiento para lograr su sueño. A continuación, o se alcanzan tales logros o, por el contrario, se fracasa –desdicha–. Esto ya es *resolución*, *desenlace*. Pero uno de los elementos fundamentales, inexcusables, de la progresión dramática, a la par con la *activación*, será el *conflicto*. En el *inicio*, se expone el *objetivo* del héroe; luego, la *oposición* al mismo (¡no lo lograrás! –*conflicto*–); y, sólo después de este, la obra alcanza su *término*: el *desenlace*, la *resolución*. Tal es el sino de nuestro cuerpo dramático y, por lo mismo, de nuestro *canon*, como ya señalábamos al principio de este trabajo. Nuestra filosofía sobre el drama no es sólo una teoría, un abstracto universal o racional más o menos reconocible, sino que tales doctrinas, incluso nuestra propia experiencia vital, acaban por plasmarse en dimensiones del drama, que estamos estudiando a lo largo de toda esta primera parte del trabajo; y una de ellas, e importantísima, es *la tensión dramática* y, a su cálida sombra, el *conflicto*. Sobre la «transformación del personaje en la acción», Alonso de Santos afirma que esta

es una de las principales aportaciones de la tragedia griega, que ha dado base al teatro tal como se ha desarrollado en Occidente, al alejarse del rito religioso (en el que la repetición –y la no renovación– es su principal característica). “El guerrero se manifiesta en la acción”, dice un aforismo griego; es decir, el ser se hace en su lucha por conseguir sus metas. El personaje es tal porque emerge en un conflicto concreto. El teatro no nos muestra la cotidianeidad, la rutina, las costumbres en paz y armonía, sino el ser que surge en “la batalla” de la vida. Crear esas luchas en escena, y mostrarnos a los seres que se dibujan y definen en ellas, es la principal tarea del creador dramático [2002:8]. [...]

Además:

El personaje, lógicamente, desea no tener la resistencia de sus problemas, pero vive en –y precisamente– por ellos. A Nora, en *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen, le gustaría no tener el grave problema del pagaré con que se siente presionada. Esa dificultad, esa tensión, hará saltar la aparente armonía de su vida familiar, y transformará a la Nora escondida y agazapada en el fondo de la casa de muñecas –en donde las costumbres de su entorno la habían acomodado–, en una mujer capaz de enfrentarse a su sociedad. Pero ese cambio será, claro está, difícil, doloroso, conflictivo y «dramático» para el personaje. [...]

El conflicto impulsa, pues, la trama; es el motor que tira de la historia, y el eje vertebrador que atraviesa todas las partes dispersas en el relato escénico para darle unidad. [...]

Si al empezar *Romeo y Julieta* saliera Romeo a escena y dijera a Julieta: «Te quiero», y ella contestara: «Yo a ti también», y los padres dijeran: «De acuerdo, podéis casaros y ser felices», no habría obra. Como tampoco la habría si, ante la negativa de los padres, ellos se resignaran y obedecieran, separándose. La obra tiene lugar porque hay conflicto y enfrentamiento. [1998: 108-110]

En fin, ya decíamos antes que la manera propia o *canónica* de nuestro drama a la hora de *progresar* en términos argumentales era el *nudo* o los *giros* de la trama. Sea en el contexto que fuere, se *expone* el contenido de la escena –la que sea, una concreta–; luego viene la *confrontación* y, para acabar, la *resolución* de la misma. Pero, en este punto, esa escena concreta ha finalizado. ¿Qué hacer a partir de ahí? Con toda lógica, hemos de continuar la historia. Y en Occidente, como hacíamos notar, usamos los *giros* o *nudos* para dar continuidad a la *acción*. Por ejemplo, Edipo maldice al asesino de Layo y promete buscarlo para que se vaya de la ciudad. La *acción*, y esta escena concreta, ha finalizado. Pero, en este instante, se manda buscar al adivino Tiresias que hace avanzar la *acción* con su llegada y correspondientes profecías adivinatorias. Este es un *giro* al uso en el episodio primero de *Edipo rey*.

Pues bien, el *nudo* central de la *trama*, esto es, el *conflicto* –el llamado segundo acto– no es sino un gran *giro* en el panorama total de la obra. Y sin duda, como ya hacíamos notar, cumple el mismo papel que los pequeños *nudos* de la trama, pero en el discurso integral dramático. Queremos decir que en la obra hay una *exposición* y, al término, una *resolución*. Pero sólo se llega a esta última a través de ese gran giro que es la *confrontación* o nudo central de la obra. Con este comentario, que recoge en parte conceptos estudiados, queremos hacer notar el papel que los *giros* cumplen a la hora de hacer progresar la *acción*. Pero también poner de relieve que el *conflicto* no es sólo una manera o herramienta de progreso dramático, sino que también es, por el mismo motivo de hacer progresar la obra, una significativa variable de *tensión dramática*.

En otro orden, es evidente que una de las componentes del *contexto expositivo* o primer acto (además de ubicar la *acción*, mostrar el *objetivo*, exhibir los *vínculos* entre los personajes, la *situación*, etcétera) consiste en hacer real y fuerte nuestra *proyección afectivo intelectual* con el *protagonista*, y también respecto de su *causa* y logro del *objetivo*. Y por ello, cualquier cosa que le suceda a él, de alguna manera nos afecta también a nosotros. Por esta razón, si surgen dificultades que impiden la

consecución de las metas que el *protagonista* se traza, aquellas centrarán nuestra atención, sin duda alguna, y el *interés* de la obra crecerá, no sólo dramática o intelectualmente, sino también desde un punto de vista afectivo.

Por poner un ejemplo muy tópico de nuestra literatura y en particular de nuestro drama; si un chico y una chica se enamoran y por lo mismo se aman, y ambos –chico y chica– no logran perfeccionar esa unión, el espectador sufre –si el objetivo del protagonista era ese, claro está, la unión de ambos–. Y no sólo sufre, sino que vive, se tensa ante cada dificultad que aparece en el camino impidiendo la consumación de esa unión. Este es el papel que el *conflicto*, sabiamente usado, cumple en el orden de esta dimensión que se ha venido a llamar *tensión dramática* o *interés* de la obra o, también, *corriente de atención* o *atentiva* en el drama. Como ilustra, otra vez, Alonso de Santos:

Un argumento, sin esta lucha, nunca puede ser dramático, sino una historia descriptiva y narrativa. La resolución de esos conflictos estará en función de la ideología del autor –y su historicidad– ... [1998: 109].

¿Pero se puede decir algo más, con carácter esencial, verdaderamente luminoso sobre el conflicto, antes de acabar este subapartado? Creemos que el propio García Yebra lo hace en una de sus notas a la *Poética*; ello al hilo, por cierto, de unos comentarios sobre la *peripecia*:

Else marca la diferencia de sentido entre *gignomenon*, participio de *gignomai* «producirse», «llegar a ser», «suceder» (happen), y *prattoménon*, de *prátto* «hacer», que él traduce «of what is being undertaken», para significar que aquí se trata de algo «iniciado por el héroe con cierto propósito», aunque luego este propósito se vea frustrado. Pero en la *Poética praxis* y la *prattomena* tienen un significado más amplio que el de pura actividad de los personajes. Como término técnico, la «acción» de la tragedia abarca también sucesos contrarios a la voluntad del héroe o independientes de ella [...] Hardi observa que algunos críticos hacen depender *ton prattomenon* de *eis to enantíon*, de donde resultaría que hay *peripecia* cuando un personaje cae en una situación opuesta a la que se proponía [1974: 278].

¿Es este texto lo suficientemente revelador? Nosotros creemos que sí, que nos es muy útil. En él no solamente se define lo que sea *peripecia*, lo que ya habíamos hecho; no sólo se pone en relación la *peripecia*, si la entendemos en su sentido general de *nudo* o *giro* dramático, con el *conflicto*; sino que se afirma, y esta es la gran aportación de este pasaje, que los hechos de la *fábula* (*pragmata*), pero sobre todo la *acción* (*praxis*), en Occidente, abarcan sucesos contrarios a la voluntad del héroe.

Es decir, la *acción* no es pura actividad o suma de hechos o sucesos que se siguen unos de otros o un simple relato, para Occidente, o en particular para la *Poética*; sino que hay un *propósito* en la *acción* del héroe que abarca un componente *conflictivo*, esencial y de modo directo vinculado a la *acción*. De tal manera que la *acción* y el *conflicto* van directamente unidos y e indisolublemente asociados.

Este comentario, siendo importante, todavía lo es más para nosotros cuando lo que tratamos de explicar aquí es que el *conflicto*, por una parte, y la *activación*, por otra, son los dos elementos que, en su puridad conjugados, generan *tensión dramática* y hacen, por tanto, progresar debidamente la obra.

Hagamos una última mención en lo que hace referencia al *conflicto*. A saber, lo que sea el *conflicto* y sus límites, su *inelasticidad* en la obra, viene preconfigurado por la naturaleza misma de la *acción* y también de los *personajes*. Es decir, que el *conflicto* no es cualquier tipo de oposición que se cruza en el camino del héroe. En este sentido vemos, día a día, auténticos errores en el trazo de los conflictos dramáticos. El período o *contexto expositivo* (el principio, el primer acto), entre otras cosas sirve para crear un *universo de valores* tanto morales cuanto estéticos o dramáticos que giran alrededor del *protagonista* y también de los otros personajes. El *conflicto* debe tender a estirar, sin duda alguna, la *acción* dramática, a provocar roces y agobios importantes e inteligentes en esa *constelación de valores*. Ahora bien, no debe sobrepasar ese *universo*, no puede llegar a romperlo y, mucho menos, correr más allá de sus límites. En otro caso, el *conflicto* perdería su fuerza y no generaría *tensión dramática* como tampoco progresión alguna de ningún tipo. Es decir, hay unas fuerzas latentes que vinculan a los *personajes* con el *universo axiológico-dramático* que se ha generado, sobre todo en el primer acto y en la exposición del *objetivo*, y estas fuerzas no se deben quebrar si no se desea acabar con el interés de la obra, esto es, con lo que venimos denominando *tensión dramática*.

Por seguir el ejemplo de la pareja romántica a que nos referíamos antes: en el *contexto expositivo*, sería un caso ficticio, se crea una enorme *tensión*, una gran *proyección sentimental* y *expectativas* alrededor de esa tierna, apasionada y muy inocente relación amorosa. Y en el *conflicto*, imaginemos, ¡de pronto! –y sin dato alguno anterior–, la mujer se descubre homosexual –no quiere ya relacionarse con

hombre alguno—, comienza a drogarse, además, y vive todo tipo de aventuras sexuales promiscuas con diferentes monstruos humanos, pasando por todo tipo de antros aberrantes...

¡El conflicto se ha roto! Ya no genera *tensión dramática*. Pero no porque la mujer haga lo que está haciendo o porque sea lesbiana, sino porque su *acción* ha sobrepasado, en el ejemplo concreto que nos ocupa, los límites propios del *conflicto* que correspondería; porque se ha roto ese *universo* sentimental e inocente de valores creado en la *exposición*. Es decir, el *conflicto* ha desbordado las *expectativas axiológicas* planteadas en el primer acto, se ha extralimitado, ha ido más allá de las posibilidades que había dibujado el primer acto.

Ya poco importa si el hombre la ama, o si no; si ella sigue amando al hombre, si van a volver juntos, o si van a hacer lo que estimen conveniente. Lo que ocurre es que han perdido contacto en sus mundos, viven dos universos separados. Sencillamente, se ha quebrado el *universo de valores* de la *exposición*. Y este tipo de quiebras provoca absoluta indiferencia dramática. No se quiere decir con esto, entiéndase bien, que no pudiera existir una relación sentimental y tierna entre dos personas que pertenecen a dos mundos de valores absolutamente distintos. Si ello se diera, tendría que prepararse en la *exposición* un universo común que es el que va a posibilitar que deseemos que estén juntos, que ellos deseen estar juntos. Lo que es más, puede que ese universo común sea precisamente su pertenencia a dos mundos distintos. Pero todo ello ha de prepararse inteligentemente en la *exposición*.

Vamos a poner un ejemplo del *Edipo rey*. Supongamos que el mensajero a que hacíamos referencia anteriormente viene a ver a Edipo y le dice que sus padres no eran Pólibo y Mérope, que no tenga miedo; que, en realidad, sus padres eran unos marcianitos promiscuos, unos mutantes de vegetal, que tomaron prestado el cuerpo de Yocasta y Layo y que tales mutantes están dirigiendo el destino de Edipo para que este llegue a conocer la verdad sobre él mismo y sobre el ser humano —y, por supuesto, no estamos hablando aquí de verosimilitud—. La tragedia perdería totalmente su sentido, no habría ninguna *tensión*. No es que no pueda haber una historia de este tipo pero, para que existiera, habría que prepararla desde la *exposición*. Es que el *conflicto* quedaría totalmente destruido, en otro caso.

En fin, hemos querido sacar a colación el problema de la *inelasticidad del conflicto* porque este es una pieza esencial de la *tensión dramática* y es importante conocer hasta dónde podemos llegar y qué límites no se deben sobrepasar, a la vista de nuestra *tradición canónico dramática*, para no echar a perder un instrumento tan fundamental como este en relación con la dimensión que estamos tratando en el presente apartado.

3.3) *La activación dramática, el argumento como activación: trama, giros dramáticos y pasión dramática. El foco dramático.*

Explicábamos en el subapartado anterior el papel que el *conflicto* cumple en el ámbito de la *tensión dramática* y, en alguna medida, cómo y de qué manera venía este a surtir alguno de sus efectos en la obra dramática. En cuanto a la *activación*, de la que ahora hablamos, conviene indicar que esta no genera tanto un *interés* en términos de *tensión* –sobre todo la *activación dramática no argumental*– cuanto que lo canaliza y nos transporta hacia otro punto o lugar donde vuelva a actuar el *conflicto*.

Las variables que utiliza la *activación* son medios que actúan para hacer posible la *representación de la acción*, que *sacan a la luz la acción*, que la *activan*, a saber: el *argumento*, por una parte, (activación argumental) vinculado a sus *giros dramáticos* y a los elementos de la *pasión*; y, por otra (activación no argumental), los *personajes* (*ethos, ethe*), el *lenguaje verbal* (*lexis*), el *pensamiento o discurso intelectual* (*dianoia*), el *discurso espectacular* (*opsis*) y la *música* (*melopeya*).

Estos elementos que Aristóteles cita y comenta a lo largo de su *Poética*, y en particular en el capítulo 6, harían posible el progreso, la evolución y la realidad organizativa del drama y su representación, por su influencia en la *tensión teatral* [1449^b/21-1450^b/20].

El término *activación* o *medios de representación*, que venimos utilizando, es una traducción que modestamente hacemos del «*poiuntai ten mimesin*» aristotélico [1449^b/34] y que García Yebra traduce como *medios de imitación* en la tragedia o, también, como «que hacen la imitación actuando» o «medios que hacen la imitación» [1974:146]. Seguidamente, volveremos sobre ellos en orden a su conocimiento. Nosotros hemos traducido la expresión griega de esta manera: *activación, medios de representación o medios de composición de la tensión dramática*, y se irá viendo el porqué a lo largo de este apartado. En todo caso, el

término «poiuntai» de la *Poética* procede del verbo *poieo*, que en términos generales se traduce por «hacer, fabricar». Pero, también, por «sacar, dar a luz, componer, representar», entre otras acepciones.

Pasemos a ver, por tanto, lo concerniente a la *tensión dramática* en su relación con el *argumento* de la obra, esto es, la *trama* misma juntamente con sus *giros* y las *pasiones* dramáticas. También haremos una referencia, por su influencia en el apartado, a eso que denominamos el *foco dramático*. El resto de los elementos de la *tensión* o *medios de representación* (activación no argumental) los veremos en el próximo subapartado.

Las variables a que vamos a referirnos ahora ya han sido estudiadas con anterioridad. La única novedad, por tanto, sería poner de relieve la relación que ellas guardan con la *corriente atenta* en la obra, esto es, con la *tensión dramática*.

Para empezar, en cuanto a la *trama* y a sus *giros* concierne, ya dijimos que la *fábula*, entendida como *argumento*, era un conjunto de *hechos debidamente organizados*, que no comprende todo lo que se puede contar sobre la vida del héroe, sino sólo aquello que hace referencia a la *acción* que se trata de imitar en la obra. Alonso de Santos, otra vez, señala en relación con la *trama* dramática lo siguiente:

Gracias a ella, la ficción adquiere un sentido, un desarrollo espacial y temporal, y se convierte en una metáfora del mundo que da el autor. Crear una trama es, pues, introducir un orden determinado en el material que nos suministra nuestra imaginación, a partir del principio aristotélico de que la trama es el alma del drama, y, que dicha trama, no es imitación de la vida, sino de la acción. La esencia de lo dramático estará conformada, pues, no por hechos normales y cotidianos de la vida reproducidos en escena, sino por elementos puestos en conflicto que den lugar a una acción, y que esta, por su naturaleza, despierte una respuesta emocional en el personaje –y en el espectador–. Esa acción, que provoca el conflicto, será la responsable de canalizar y mostrar el enfrentamiento entre las partes en pugna de la trama [2002:7].

También, al hablar de los *giros* y, posteriormente, de la *peripecia* –giro o *nudo inverso*– definíamos lo que estos eran, a saber: enlaces en la *acción* dramática, maneras de continuar el relato de la *acción* en el drama.

Pero lo verdaderamente significativo en cuanto a la *tensión dramática*, que ahora nos ocupa, es el *interés* dramático que provoca este tipo de recursos de carácter argumental en cuanto hay un signo de cambio o novedad en esta dirección. Es este, sin duda –el *relato dramático*–, un elemento común a toda la historia del

drama en cuanto a la *generación de interés y tensión dramática*, y, por lo mismo, juntamente con todas las variables de lo que llamamos *activación*, estaríamos hablando de recursos que vienen a integrar el *canon* occidental.

Queremos decir con esto que en cuanto hay el más mínimo atisbo de que la *trama*, llegando a su término, vaya a retomar la *acción*, esto es, en cuanto percibimos su posible continuidad a través de un *nudo*, ya crece inmediatamente el *interés*. Para qué mencionar entonces esa otra situación en la que ya incursos en el *giro*, o después de este, la *trama* –el *relato dramático*– muestra novedades o nuevas situaciones de carácter argumental. El aumento de la *tensión* es inmediato y además muy evidente.

Por poner un ejemplo de carácter general sacado de esa historia, sentimental e inventada, que venimos a veces utilizando, digamos lo siguiente: un chico solitario conoce a una chica en una extraña fiesta; bailan, se hablan, se caen bien y, después, cada uno se va a su casa. Hemos llegado a un punto muerto. Estupendo hasta aquí. Pero se acabó la *tensión*. ¿Ahora, qué? Seguramente, continuará la historia en términos de *catástasis* o distensión dramática –con un segundo tema, por ejemplo–. Pero en cuanto aparezca la esperanza de que esta pareja –sobre la que ya se han creado *expectativas sentimentales*– pueda volver a verse, a encontrarse, en cuanto emerjan anuncios de *giro* en esta dirección, volverá a nacer la *tensión* de la obra. Y, por supuesto, en cuanto ambos personajes se encuentren, ya tenemos un buen flujo de *corriente atenta*. Esto es lo que venimos diciendo. No hay necesidad de dedicarle muchas más líneas porque es evidente.

En lo relativo a la *pasión* dramática, ya sea esta en su versión de *lance patético* (*pathos*), esto es, de sentimientos dramáticos, o en aquella otra de *agnición*, es decir, de autorreconocimiento y proyección sentimental, es conocido que todo este tipo de recursos afectivos –que ya hemos explicado– envuelven al espectador en una nube de emociones en la que puede permanecer bastante tiempo sin hacérsele necesario despertar; ello, si esta herramienta, claro está, se usa debidamente. Comenta al respecto Alonso de Santos:

Otra variable que interviene en el conflicto es el estado emocional y físico que tiene cada personaje antes de entrar en el conflicto. Cómo se siente: ¿Optimista? ¿Deprimido? ¿Cansado? ¿Enfermo? ¿Alegre? ¿Desesperado? ¿Enfurecido?... Strasberg llama a esto «sentido de sí mismo» en su libro *El Método del Actor's Studio* [1998: 133].

Creemos que no sería necesario poner algún ejemplo. Pero, por si se diera cualquier tipo de duda, y siguiendo nuestra ficción sentimental, pongamos que la relación de los jóvenes, a que hacíamos referencia, pasa por distintas dificultades y obstáculos hasta que al fin ambos –él y ella– logran reunirse definitivamente y manifestarse su amor entre pálpitos eternos y miradas lacrimógenas. La *acción*, probablemente –habría que ver el caso concreto–, sólo habría progresado al calor de un *conflicto* pasado, pero aquí –en este momento afectivo y tierno– nos tiene en *tensión*, que es lo que queríamos demostrar, nos tiene presos en esa nube de algodón a temperatura más bien tibia hasta que aparezca otra situación diferente.

Para acabar con este subapartado, vamos a tratar de explicar, en última instancia, los asuntos canónicos que tengan cuestión con eso que denominamos el *foco dramático*. El *foco dramático* es esa parte o momento de la *acción* que viene a centrar el interés de toda la obra. Toda la *acción* converge en un punto, en una situación, en una escena o conjunto de escenas que suelen situarse al final de la obra. Es esa parte de la *trama* especialmente dibujada, más intensa, notablemente marcada –a través de los elementos que en cada caso correspondan–, donde va a converger toda la *acción dramática*; esa parte que explica y hace girar alrededor de ella toda la *acción* del drama y que es objeto de exaltación tanto *organizativa* cuanto *argumental* o *compositiva* desde, probablemente, todas las dimensiones que estamos explicando en esta primera parte del trabajo. Lógicamente, es un centro de *tensión dramática* esencialmente cualificado por ser primer *foco* de atención de cualesquiera estructuras o disposiciones dramáticas a que podamos hacer referencia. Nada hay en la obra absolutamente nada que resalte más que el denominado *foco dramático*. En esta dirección apunta Pérez Benito cuando comenta:

El foco será el problema básico de la composición, la recurrencia de todas las expresividades, de todos los procesos manifiestos de la forma. Conseguir que todo “encaje”, que todas las presencias fenoménicas se complementen y apunten a ese núcleo es lo que da sentido a que se vaya pasando –fase a fase– de un boceto a otro. [...] El foco supone la culminación de toda esa complejísima estructura compositiva a todos los niveles: a nivel formal, como ya hemos venido planteando, a un nivel temático, pues supone también el lugar privilegiado del sentido de la expresión (el tema, la expresión, etc...), de la minuciosidad en el trabajo gráfico, etc... [1995: 504-508].

Si hablamos del *Edipo rey*, por poner un ejemplo, el *foco dramático* se situaría entre el episodio cuarto y el éxodo. Se inicia con la famosa *peripecia* a que ya

aludimos, en la que el mensajero anuncia a Edipo que él, Edipo mismo, no es hijo de Pólipo y Mérope –con esto ya nos sitúa la obra al borde del descubrimiento–. Y se continúa con la entrada en escena del pastor y antiguo servidor de Layo, que confirma todos los más negros presagios. Ya en el éxodo, se anuncia que Yocasta se ha quitado la vida y Edipo dañado sus ojos (se hace ciego justo cuando comienza a ver). Este es el *foco dramático* en el *Edipo rey* y, por ello mismo, el punto de mayor *tensión e interés* en la obra.

3.4) *La activación dramática: personajes, pensamiento, lenguaje verbal, discurso espectacular y música. La importancia de la forma frente a la tensión dramática.*

Al explicar la *activación* no argumental, seguidamente, veremos que otros elementos de la tragedia –*espectáculo, caracteres, lenguaje intelectual o verbal, etcétera*– también han de estar compuestos al servicio de la *fábula* y, por lo tanto, de la *acción* y la *tensión dramáticas*.

Los elementos a que vamos a referirnos son de uso común incluso en nuestros días dentro del ámbito dramático y, por lo mismo, tienen carácter definitivamente *canónico* en nuestro mundo cultural. Por lo tanto, vamos a examinarlos y a poner algunos ejemplos de *Edipo rey* para intentar poner en claro sus conceptos.

Los medios que actúan para hacer posible la *imitación de la acción*, los *medios de representación de la acción*, que *sacan a la luz la acción*, que *la activan no argumentalmente*, como ya decíamos, son los siguientes: los *caracteres* (*ethos, ethe*), la *elocución o discurso verbal* (*lexis*), el *pensamiento o discurso intelectual* (*dianoia*), el *espectáculo o lenguaje espectacular* (*opsis*) y la *música* (*melopeya*) intra o extradiegética.

La *activación*, por tanto, es ese *sacar a la luz*, ese hacer realidad la *acción*, esto es, *activarla*, hacerla posible. ¿Cómo?, se nos preguntará. Mediante los elementos a que acabamos de referirnos: unos *personajes* que, ahora, gracias a la *activación*, están ahí, delante, encarnando los caracteres de un argumento debidamente estructurado (*ethos*). Mediante unos diálogos, unas formas de dicción, un *lenguaje verbal* y, también, unas corrientes de *pensamiento* (*lexis, dianoia*) que aparecen realmente en escena. Mediante una *espectacularidad*, unos trastos, un aparato; unas decoraciones (*opsis*) que acompañan la visibilidad del espectáculo

dramatizado. Mediante un *canto* (*melopeia*), una música –ya sea diegética o extradiegética– que se vincula directamente con la *fábula*, el *mito*, y, por lo tanto, con la *acción* que se desea representar.

Estos últimos elementos que acabamos de citar pudieran parecer no esenciales, accesorios a lo verdaderamente importante, que sería la *acción*, la *fábula*, la *estructura de los hechos*, el *conflicto*... Pero no es así, como se verá. El importante juego de estas herramientas (*activación*) que ponen en escena la *fábula* y los *hechos*, el *relato dramático* debidamente organizado (la *acción*) –por una parte–, juntamente con el *conflicto*, por otra, harán posible el progreso, la evolución estructural del drama por su influencia en la *tensión* teatral.

Vamos a intentar, por tanto, explicar estos conceptos y poner algunos ejemplos que nos sirvan para reconocerlos, esto es, para hacerlos nuestros en la práctica y, en consecuencia, vamos a utilizar el *Edipo rey*, de Sófocles, como ya habíamos adelantado.

Los llamados *caracteres*, en primer lugar, son los *personajes* (*ethos*). No vamos a entrar aquí en las explicaciones que sobre estos da Aristóteles, en la *Poética*. Hace referencia a ellos en el capítulo 6, sobre la definición de la tragedia y explicación de sus elementos; en el capítulo 13, alrededor del qué se debe buscar y qué evitar al construir la *fábula* en relación con la *compasión* y el *temor*; y en el capítulo 15, sobre las cuatro cualidades de los *caracteres*. No obstante, sí vamos a mencionar ahora que, según Aristóteles, «habrá carácter si [...] las palabras y las acciones manifiestan una decisión, cualquiera que sea» [1454^a/17]. En todo caso, y haciendo salvedad de esta precisión relativa a la relación *objetivo/protagonista/acción* aún vigente, todo lo que pudiera decir Aristóteles sobre los personajes ha de ser entendido como algo relativo a los caracteres de aquella época, a los *personajes planos* o heroicos propios de la tragedia y que, por tanto, tales explicaciones no serían canónicas, sino sólo relativas a ese tipo concreto de personajes y paradigma de la época. García Barrientos nos da una definición de *personaje dramático*:

[...] de lo que resulta la distinción entre una persona escénica, el actor real, una persona diegética, el personaje ficticio o “papel”, y lo que definimos con propiedad como *personaje dramático*: la encarnación del personaje ficticio en la persona escénica, esto es, un actor representando un papel. [...] El dramático es un personaje de ficción representado por un actor, la suma de un actor y un papel [2001: 154-155].

Por poner un ejemplo en la obra de Sófocles: Edipo, quizás sea una perogrullada, es un *personaje*, concretamente el *protagonista* (el primer agonista); esto es, aquel cuyo combate, cuya lucha y sufrimiento por conseguir su propósito, su *objetivo*, alcanza el papel más relevante de la obra. Ya vemos que en la tragedia griega, no podía ser de otra forma –también en la *Poética*–, el *personaje* es la encarnación de una decisión, de una voluntad, de un *propósito* y *objetivo* al que se encamina la *acción*. Al calor de esta concepción, el *personaje* se convierte en la *acción* misma; este es el gran hallazgo de Occidente desde un punto de vista dramático. Y si no hay voluntad, si no hay *objetivo*, no hay tampoco *personaje*. Este hecho, en cierta medida, sigue siendo actual y, con carácter general, vigente en el drama de nuestros días.

Además de este, hay otros personajes en esta tragedia. Está claro que sus *objetivos* o *funciones* serán menos relevantes que los de Edipo; de otra forma, este dejaría de ser el *protagonista*.

Yocasta, por ejemplo, tiene un componente de *deuteragonista* (segundo agonista) en determinados momentos de la obra. Acompaña, apoya a Edipo en su *objetivo*, en muchas de las ocasiones; a saber, descubrir la verdad sobre su origen y otros augurios. Un *objetivo* este que, a su vez, viene asociado al *objetivo externo* o aparente de Edipo, que no sería otro que el de descubrir al asesino de Layo para poner fin a la peste.

Sin embargo, en otros momentos, Yocasta tiene un ligero componente de *antagonismo* (el que se opone a la consecución del objetivo por parte del protagonista). Por poner un ejemplo, cuando Yocasta, que es madre y esposa de Edipo, va entreviendo la situación en que ella misma y Edipo se hallan, manifiesta una sutil, sofisticada y aparentemente ligera oposición al propósito u *objetivo* de Edipo: descubrir la verdad. Este curioso desdoblamiento de roles funcionales en el personaje de Yocasta (*deuteragonista/antagonista*), aun siendo muy ligero y sujeto a interpretación, no deja de ser demasiado moderno e inusual, creemos, para un drama tan clásico.

Y así sucesivamente, los *personajes* de esta tragedia cumplen una *función* o tienen un *objetivo* dentro del entramado estructural de la obra.

A continuación, y por seguir con el análisis de los elementos de la *activación*, que contempla la *Poética*, vamos a ver lo que llamamos *pensamiento* o *discurso intelectual* (*dianoia*):

Y este consiste en saber decir lo implicado en la acción y lo que hace al caso, lo cual, en los discursos, es obra de la política y de la retórica; los antiguos, en efecto, hacían hablar a sus personajes en tono político, y los de ahora, en lenguaje retórico [1450^b/4].

No se trata, la *dianoia*, de un tipo de diálogo o lenguaje especial de carácter verbal –estos, como se verá a continuación, formarían parte de la *lexis*, de la *elocución verbal*–. Sino que, más bien, se trataría de las *corrientes de pensamiento* implicadas en la *acción*, una especie de *lenguaje intelectual*: lo que está diciendo la obra en un momento dado, lo que en un caso determinado pueda un *personaje* estar transmitiendo; pero no cualquier cosa, sino una *corriente de pensamiento* dirigida al espíritu o al intelecto. Como indica el dramaturgo español Alonso de Santos en relación con el asunto:

Este alzar la voz del escritor para defender sus puntos de vista, y revelar realidades, se vuelve, en el caso del teatro, un hecho literal por medio del actor que «alza su voz» en escena. De ahí que su valor como acto comunicativo directo, en una relación de convivencia entre seres humanos, se multiplique en comparación con otros géneros literarios [1998: 383].

Por poner un ejemplo de *Edipo*, podemos plantearnos en este momento cuál sería la *dianoia* en la obra, en términos globales. Esta no es otra que la necesidad de *autognosis*, de conocimiento propio, de uno mismo, para poder vivir como ser humano de acuerdo con la verdad, esto es, la búsqueda vital y esforzada de lo auténtico y la encarnación de ello mismo para poder, realmente, llegar a ver. Esta es, a nuestro juicio, la *dianoia* en la obra, que está directamente relacionada con la *acción*.

Otro ejemplo de *dianoia*, aplicada en este caso a un personaje –no a la totalidad de la obra–, sería el discurso, el pensamiento que subyace a la *elocución* o discurso verbal (*lexis*) de Yocasta en el episodio 3º de *Edipo rey* :

Y ¿qué podría temer un hombre para quien los imperativos de la fortuna son los que le pueden dominar, y no existe previsión clara de nada? Lo más seguro es vivir al azar, según cada uno pueda. [...] Aquel para quien esto nada supone más fácilmente lleva su vida (vv. 978 a 984).

¿Qué está diciendo Yocasta aquí, cuál es la *corriente de pensamiento*? Yocasta está, implícitamente, queriendo decir lo que sigue –en términos algo coloquiales–: pero mira, Edipo, ¿de qué me estás hablando? Pero ¿a qué viene acongojarse con todos esos temores sobre la fortuna, los augurios...? ¿Pero es que puede tener alguien miedo de todas esas invenciones? Si sobre lo que va a pasar, y todo eso de un orden final en los acontecimientos, lo que te haya de deparar la vida, el destino, ¡todas esas cosas!, nadie sabe nada; son todas cosas del vulgo, del pueblo llano. Interpretaciones de augurios, la fortuna... Mira, si los dioses quieren decirte algo, ¡ya te lo dirán claramente! Entretanto, vive sin preocuparte, haz lo que te permita la vida, ¡que bastante dura es!, y si te olvidas de todas esas invenciones vivirás más fácilmente, más cómodo, sin preocupaciones. ¡No te compliques la existencia!

Esta es la corriente de *pensamiento (dianoia)* que subyace a la elocución de la reina y que sirve, como todos los medios de *activación*, para hacer crecer la *tensión dramática*.

En tercer lugar vamos a tratar el problema de la decoración, de los trastos, de la *espectacularidad* del discurso (*opsis*), un elemento más entre los que Aristóteles cita como parte de la *activación* no argumental. Diga lo que quiera el autor griego, el *discurso espectacular* tiene una importancia definitiva en nuestros días. Hoy es raro el texto dramático que no se confunda con un cierto *discurso espectacular*; sin mencionar ya el texto dramático que sea una producción cinematográfica.

La *Poética* nos dice que

[...]el espectáculo, en cambio, es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores. Además, para el montaje de los espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los poetas [1450^b/17].

Las explicaciones que demos aquí sobre el *espectáculo (opsis)* podrían ser también aplicadas a la *melopeya*, al canto, a la música, en cierto modo. Por lo que no vamos a estudiar el elemento de la *música* de manera separada. Se verá, cuando pongamos los ejemplos, que lo que se diga del *espectáculo* correría de manera paralela, sería aplicable también a la banda sonora. Ambos elementos, *espectáculo* y *música*, funcionan de una manera similar en lo referente a la *tensión dramática*. La *música*, todo sea dicho, también es un componente, en muchos casos, de la *pasión* y de las *proyecciones sentimentales*, al servicio de la *tensión* de la obra.

Dice aquí Aristóteles que la *opsis*, el *discurso espectacular*, es un elemento menos propio de la poética, ajeno al arte. Que para el *espectáculo*, es más valioso el «arte del que fabrica los trastos que el de los poetas». Y dice algo más, que «la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores», asociando por lo tanto esta «representación» —esta puesta en escena— y también los «actores», a lo que llamaríamos *opsis*, al *discurso espectacular*.

No vamos a entrar ahora en este debate: que si la *opsis* es un elemento menos propio de la poética, que si es ajeno a su arte, que si puede existir una tragedia sin representación y sin actores... Lo cierto es que, aunque sea en último término, Aristóteles cita este elemento entre los propios de la *activación* en la tragedia, juntamente con la *música*, y lo explica como uno más entre aquellos que sirve al propósito de la *tensión dramática*. Esto es un hecho. Y también es cierto que la *opsis*, dentro de un teatro, tiene un papel menos relevante, acaso, que dentro del ámbito cinematográfico, por poner un ejemplo. Pero el que sea un elemento menos relevante en la imitación de la tragedia no quiere decir que no cumpla su función en ella, que no vierta en la obra sus efectos; de otra forma, Aristóteles no lo habría citado. Y desde luego, este elemento viene a cumplir un papel importante dentro de la estética cinematográfica y dramática contemporánea, como habíamos dicho antes. Y, sin duda alguna, es un elemento *canónico* de primer orden, en nuestros días, dentro de la organización del drama en lo relativo a la *tensión* o interés de la obra.

Esperamos que, llegados a este punto, nos haya quedado claro que este elemento no es otra cosa que las decoraciones, los trastos, las máquinas, la *espectacularidad* o el *espectáculo* que aparece en escena y que sirve para imitar, para *activar*, para *sacar a la luz la acción*. Señala García Barrientos que la *opsis* o *discurso espectacular* es un «elemento relacionado con la apariencia, con lo visible: máscaras, vestimenta y, después, escenografía» [2001: 251].

Veamos ahora un ejemplo de *Edipo rey*, tomado en el inicio mismo de la obra —es importante imaginar la escena—:

(Delante del palacio de Edipo, en Tebas. Un grupo de ancianos y de jóvenes están sentados en las gradas del altar, en actitud suplicante, portando ramas de olivo. El sacerdote de Zeus se adelanta solo hacia el palacio. Edipo sale seguido de dos ayudantes y contempla al grupo en silencio. Después les dirige la palabra.)

EDIPO. — ¡Oh hijos, descendencia nueva del antiguo Cadmo! ¿Por qué estáis en actitud sedente ante mí, coronados con ramos de suplicantes? La ciudad está

llena de incienso, a la vez que de cantos de súplica y de gemidos, y yo, porque considero justo no enterarme por otros mensajeros, he venido en persona, yo, el llamado Edipo, famoso entre todos. Así que, oh anciano, ya que eres por tu condición a quien corresponde hablar, dime en nombre de todos: ¿cuál es la causa de que estéis así ante mí? [...]

SACERDOTE. — ¡Oh Edipo, que reinas en mi país! [...] nos sentamos cerca de tus altares: unos, sin fuerzas aún para volar lejos; otros, torpes por la vejez, somos sacerdotes —yo lo soy de Zeus— [...]

La ciudad, como tú mismo puedes ver, está ya demasiado agitada y no es capaz todavía de levantar la cabeza de las profundidades por la sangrienta sacudida [...] Pero ahora, ¡Oh Edipo, el más sabio entre todos! [...] ¡Ea, oh el mejor de los mortales!, endereza la ciudad (vv. 1 a 47).

¿Qué es todo esto? Ni más, ni menos, que *opsis*, *espectáculo*, uno de los elementos de la tragedia. Aún no ha pasado nada; es el inicio mismo de la obra. No se sabe de qué va la historia. No hay *conflicto*, todavía, en todo caso ubicación de la *acción*, pero muy al inicio. Se comienza a decir que la ciudad está rodeada por la epidemia, ni siquiera esto al comienzo mismo de la obra.

¿Hay *fábula* —en su acepción de *argumento*—? No. No ha hecho más que empezar la representación. Hay *personajes*, sí. Pero todavía no se sabe nada de ellos. No hay *peripecias*, esto es, *nudos* o *giros* dramáticos; no hay más que un planteamiento inicial de un hecho. No hay *anagnórisis*, por supuesto. No hay casi nada.

¿Hay *pathos*, esto es, *pasiones*, proyecciones sentimentales? Esto es otra cosa. La *fábula* comienza por este *pathos*, el que aparece en esta primera escena. Un *pathos* muy vinculado a la *opsis*, al *discurso espectacular*; pero sí hay una semilla de *pathos* en esta escena. ¿En qué consiste? En ese sentimiento de la grandeza, de la religiosidad en la escena. Sería el inicio de la *fábula*, pero este *pathos* inicial se está manifestando a través de la *opsis*, seguidamente lo veremos.

Por resumir, *fábula* —entendida como *argumento*— apenas hay. *Personajes* hay, pero no sabemos todavía casi nada de ellos. ¿*Dianoia*, esto es, *discurso intelectual*?: algunas referencias, pero muy ligeras, a los orígenes de la patria... ¿Y *melopeya*, a saber, la música? Está claro que sí; porque la ciudad, como el texto mismo indica, está llena de cantos de súplica y de gemidos, vinculados también a la *opsis*.

¿Hay *lexis*, es decir, *discurso verbal*? Sí, todavía no lo hemos visto en su explicación teórica —lo veremos a continuación—, pero sí que hay una cierta *lexis*; además, con un sentido muy fuerte de *espectacularidad*: de grandeza, de

religiosidad. Estos *sentimientos* o *pasiones verbales* –grandeza, majestad, religiosidad– circulan alrededor del rey, del sacerdote de Zeus, del pueblo todo tebano, reunido en actitud suplicante.

Pero sobre todo y por encima de todo, es donde queríamos venir a parar, ¿qué hay aquí? ¡Si no ha sucedido nada! ¿Cómo se sujeta el *interés*, la atención, la *tensión dramática* de esta escena? A base de *espectáculo*, de *discurso espectacular*. En cierto sentido recuerda el inicio de Hamlet: ¡un fantasma! Pasamos a analizar, seguidamente, este pasaje de *Edipo*.

Se comienza diciendo: «(Delante del palacio de Edipo, en Tebas [...])». ¿Dónde está la *opsis* aquí? Claramente, en el ambiente regio, el gran palacio de un rey tebano, al fondo. Para empezar, el discurso dramático se tensa, prende nuestra atención e interés gracias a esta aparición, la de un palacio de un rey. Aparición que, además, nos proporciona *semantemas* o huellas sobre el *protagonista*, en primer lugar; a continuación, empieza a ubicar la *acción*... Pero lo llamativo, aquí, es el *discurso espectacular*, la *opsis*.

Continúa Sófocles: «Un grupo de ancianos y jóvenes está sentado en las gradas del altar, en actitud suplicante, portando ramas de olivo». Aquí, vemos al pueblo entero, ante el altar, en actitud de súplica, ramas de olivo... Continúa el *espectáculo*. Religiosidad. La representación de todo el pueblo tebano ante el altar y ante la monarquía... «El sacerdote de Zeus se adelanta solo hacia el palacio. Edipo sale seguido de dos ayudantes. [...] Silencio. Después les dirige la palabra». Continúa el *espectáculo*, es grandioso, religioso, majestuoso, político. «La ciudad está llena de incienso [...] actitud sedente [...] cantos de súplica y gemidos [...] sangrienta sacudida».

«Y yo» –continúa Edipo, que viene a decir–: «yo», el más sabio, el primero entre todos los hombres, yo os quiero hacer justicia... En la línea de todo lo anterior. Es una *opsis*, un *espectáculo*, que en sí mismo fuerza nuestra atención, la mantiene vigilante, tensa. ¡Y no ha ocurrido todavía nada!

Otra cosa es que a través de esta *opsis* se esté generando a la vez un *pathos*, una *proyección sentimental*, como verdaderamente ocurre. Esta escena es el comienzo de la obra, pero también es contrapeso del *pathos* y de la *opsis* final de esta tragedia. Este primer *pathos* y *opsis*, en verdad, es grandioso: muestra y exhibe ante la vista la majestad de Edipo. La *opsis* y el *pathos* final, en cambio, muestran

la realidad, la verdad sobre Edipo, la miseria de Edipo y, en consecuencia, de todo el género humano.

A través de esta primera *opsis*, como decimos, se está generando un *pathos*, unos sentimientos determinados –de los que ya hemos hablado–, unas emociones que emanan de este *espectáculo*. La *opsis* final –Edipo ciego, la despedida de sus hijas, su expatriación, etcétera– tiene más fuerza que esta primera *opsis*. Así debe ser, porque a esa *opsis* final va a parar y se va a concentrar ahí toda la obra desde un punto de vista *argumental, dramático, estructural, formal, etcétera*–.

Podríamos continuar, evidentemente, con explicaciones alrededor del *espectáculo*, de ese poner ante la vista o *sacar a la luz la acción*, que no hace otra cosa sino llamar nuestra atención, tensar nuestro interés. Pero creemos que con esto es más que suficiente para entender el concepto de lo que sea el *discurso espectacular*.

Por lo tanto, y aprovechando el mismo pasaje que acabamos de explicar, vamos a hablar ahora de la *lexis*, esto es, de la *elocución*, del *discurso verbal*.

La *elocución*, según Aristóteles, sería «la expresión mediante las palabras, y esto vale lo mismo para el verso que para la prosa» [1450^b/14]. La *lexis* sería, fundamentalmente, los diálogos de la tragedia y la manera de hacerlos. No nos referimos, como se desprende de la cita anterior, al hecho de que estos estén contruidos en prosa o en verso. Sino a los sentimientos y a las texturas de estilo que en ellos se empleen o se quieran expresar, esto es, al *discurso verbal*. Alonso de Santos, refiriéndose al *lenguaje*, nos aclara la finalidad de esta función poética:

Es llamar la atención del espectador (o lector) sobre el lenguaje mismo, es decir, sobre la manera de comunicar las cosas por el autor. Su ámbito más característico es el lenguaje literario, que pretende así separarse del lenguaje común, de ámbito más general [1998: 296-297].

Por hacer una breve precisión, también se podría desprender que el *pensamiento* o *discurso intelectual*, a que nos hemos referido, no sólo comprendería las corrientes subterráneas de reflexión, ya sean de la obra o de alguna de sus partes; sino que haría referencia, también, al hecho de demostrar, refutar, despertar pasiones, [...], y además, amplificar o disminuir [1974: 311].

Esta «amplificación y minoración», que genera debate, podría hacer referencia al hecho de «persuadir al oyente de la importancia o falta de importancia de una cosa determinada» [1974: 311]; o, como indica García Barrientos:

No se trata aquí de la compasión, el temor u otras pasiones que debe provocar la obra en el espectador o el lector, sino de las que un personaje pretende despertar en otro con su discurso [2001:254].

Y en lo relativo a la *lexis*, o *elocución*, esto es, el *discurso verbal*, podría también hacer referencia no sólo a los diálogos y la manera de hacerlos –como hemos dicho antes–, sino también «al arte del actor y al que sabe dirigir las representaciones dramáticas» [1456^b/10].

Aprovechando, como decíamos, el pasaje anterior –la escena inicial del Edipo– observamos que la *lexis*, *discurso verbal* o *elocución*, resulta ser grandiosa; la manera de manifestar la *acción* está llena de majestad, de enormes dimensiones, de elegancia; como corresponde, por otra parte, al decoro de un rey y a una escena que, justamente, lo que pretende transmitir –como se dijo– es ese tipo de *pathos* y de *opsis* enormes, magnánimas, de grandes proporciones.

EDIPO. – ¡Oh hijos, descendencia nueva del antiguo Cadmo! ¿Por qué estáis en actitud sedente ante mí, coronados con ramos de suplicantes? La ciudad está llena de incienso, a la vez que de cantos de súplica y de gemidos, y yo, porque considero justo no enterarme por otros mensajeros, he venido en persona, yo, el llamado Edipo, famoso entre todos. Así que, oh anciano, ya que eres por tu condición a quien corresponde hablar, dime en nombre de todos: ¿cuál es la causa de que estéis así ante mí? [...]

SACERDOTE. – ¡Oh Edipo, que reinas en mi país! [...] nos sentamos cerca de tus altares: unos, sin fuerzas aún para volar lejos; otros, torpes por la vejez, somos sacerdotes –yo lo soy de Zeus– [...]

La ciudad, como tú mismo puedes ver, está ya demasiado agitada y no es capaz todavía de levantar la cabeza de las profundidades por la sangrienta sacudida [...]

Pero ahora, ¡Oh Edipo, el más sabio entre todos! [...] ¡Ea, oh el mejor de los mortales!, endereza la ciudad» (vv. 1 a 47).

Para acabar, quisiéramos hacer una última y muy breve referencia relativa a la importancia de la *forma* o *dimensión técnica* de la obra, que aún no hemos visto, en su comparación con esta *tensión dramática* a que venimos aludiendo. En lo que hace referencia a los juicios de carácter artístico, esta dimensión compositiva de la *fábula* –la *forma*– tiene una importancia de primer orden, es un factor determinante para la creación artística en el marco de las etapas *clásicas*, y, a nuestro juicio, es

probable que no exista otro factor por encima de él cuando se trata de buscar la belleza y el arte mismo. Pero dicho esto, ya veremos cómo al estudiar el *giro dramático*, en la segunda parte del trabajo, esta dimensión *formal* a que acabamos de aludir, sin dejar de existir, pues es *canónica*, pasa a un segundo lugar frente a la *tensión dramática* como factor o dimensión organizativa en relación con la disposición de la obra. Tan sólo enfatizar, por el momento, la importancia decisiva que la *tensión dramática* tiene dentro del panorama creativo en pleno siglo XXI, por encima de cualesquiera otras dimensiones de carácter *canónico* que hayan gozado de gran prestigio en pasados tiempos de la filosofía del arte y, cómo no, también de la estética dramática.

3.5) *La tensión dramática en el Edipo rey*

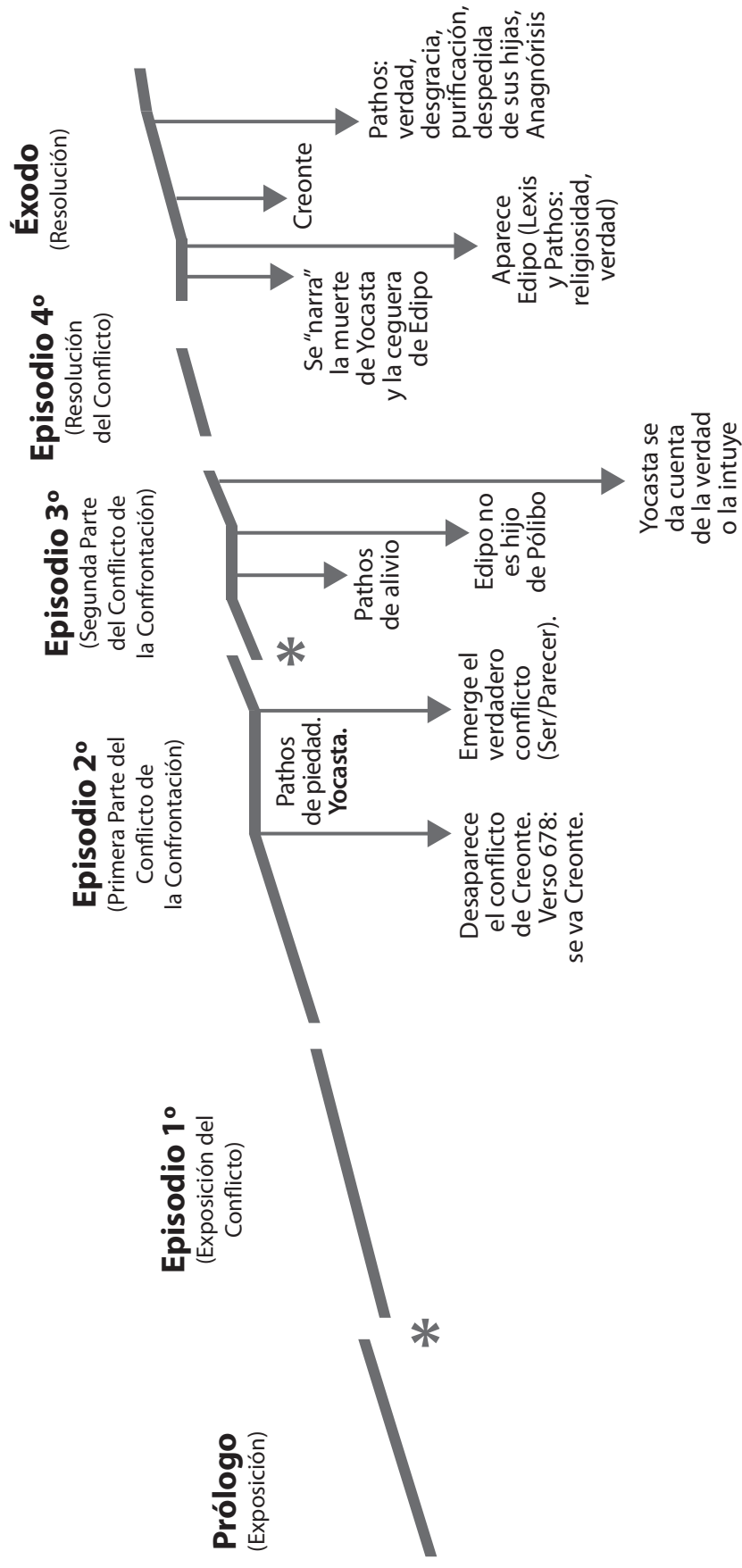
Hagamos, para empezar, un breve análisis del progreso dramático en la tragedia que nos ocupa. Debemos observar que, a los mismos efectos de brevedad, utilizamos los términos griegos de la *Poética*, siempre que sea posible.

Hemos de señalar, previamente, que el esquema de *tensión dramática* en el *Edipo rey* no es constantemente creciente. Al finalizar el prólogo, todo él en ascenso, hay un pequeño valle, esto es, una pequeña distensión o *catástasis*.

El episodio primero se inicia creciendo en *tensión* hasta el término del mismo y continúa esta aumentando a lo largo del episodio segundo, hasta el punto donde desaparece el falso conflicto con Creonte, hacia el verso 680, donde la obra toma una planicie hasta el verso 745; en este momento, Edipo empieza a tomar conciencia, a través de su conversación con Yocasta, de que él puede haber sido el asesino de Layo, y aquí empieza de nuevo a crecer en *tensión* este episodio, el segundo, coincidiendo con la aparición del verdadero conflicto de la obra – ser/parecer–, hasta el final del mismo.

Entre el segundo y el tercer episodio vuelve a haber otra pequeña *catástasis*. El episodio tercero da comienzo con la llegada del mensajero de Corinto, que trae buenas noticias –quieren hacer rey de Corinto a Edipo–. Hay un pequeño ascenso con estas nuevas, que alcanza una planicie en la conversación de Yocasta y Edipo: estos se alegran de la ineffectividad de los oráculos. La obra vive este momento con un cierto alivio.

ESQUEMA DE TENSIÓN DRAMÁTICA EN EL *EDIPO REY*



* (Leves descansaderos o pequeñas caídas de Tensión Dramática)

Pero cuando Edipo es informado por el mensajero, en este mismo episodio, de que él, Edipo, no es hijo de Mérope, comienza de nuevo a subir la *tensión*. Yocasta empieza a intuir la verdad e implora a Edipo que no siga con sus averiguaciones. Termina, así, el episodio tercero en un claro ascenso. El episodio cuarto es la resolución del conflicto, que también es creciente.

Y al iniciar la resolución, el éxodo, vuelve a haber una pequeña planicie, donde se narra la muerte de Yocasta y la ceguera de Edipo. Y, por fin, la obra vuelve a crecer lenta y morosa hasta el final, con esa gran *opsis*, *lexis* y *pathos* de la desesperación de Edipo, la aparición de Creonte, despedida de sus hijas –por parte de Edipo–, expatriación, y fin.

Vista así la disposición general de la *tensión dramática*, vamos a analizar ahora cómo se va produciendo este vuelo, esta progresión en el juego del *conflicto* y de la *activación* a que antes habíamos hecho referencia.

El prólogo inicia su andadura con una tímida incoación del *conflicto*, que discurre alrededor de la peste azotando Tebas y el pueblo en súplica de ayuda a Edipo. Pero este primer ascenso es muy suave y lento, en medio de una fuerte *espectacularidad* acompañada de *proyecciones sentimentales* (Edipo, palacio, altar, pueblo de Tebas, sacerdote de Zeus). También aparecen por vez primera algunos *personajes* y diversas *elocuciones* de grandeza.

Hay un pequeño descenso o *catástasis* después de este período expositivo.

El episodio primero expone el *conflicto*; se hace necesario subir la *tensión* y para ello Edipo se enfrenta a Tiresias y acusa a Creonte de traición. Todavía, no obstante y a pesar del *conflicto*, hay bastante *pathos* –de ira–, *ethos* y *dianoia* –esta última, con Tiresias–. La *peripecia* de este episodio (Tiresias llega para ayudar a Edipo y acaba acusándolo de ser el causante de la situación en Tebas, de ser el asesino de Layo) da un *giro* importante a la *acción* –aparición suave y lenta del *verdadero conflicto*–.

Episodio segundo (tercer acto, primera parte: inicio de la parte central del *conflicto* –*conflicto de la confrontación*–): la obra toma más vuelo a causa de la *confrontación* Edipo/Creonte. Todavía hay cierto *ethos* y cierto *pathos*. Yocasta apacigua la situación de *confrontación*: se hace una planicie. Pero en la conversación Edipo/Yocasta surge el *verdadero conflicto* de la obra (ser/parecer: Edipo puede ser el asesino). La obra vuelve a ascender. Se hace una *catástasis*.

Episodio tercero (tercer acto, segunda parte: fin de la parte central del conflicto –*conflicto de la confrontación*–): el mensajero de Corinto trae buenas noticias, quieren hacer rey de Corinto a Edipo. Pequeño ascenso. Y ahora, una planicie: alivio, los augurios no se cumplen. Nuevo ascenso, a continuación, y se retoma el *conflicto*: ¡Mérope no es la madre de Edipo! Alerta.

Episodio cuarto: es pura *resolución del conflicto principal* y verdadero de esta obra (ser/parecer). Todo él, en ascenso.

Éxodo: es la resolución de la obra y del *conflicto* segundo –con Creonte–. Se comienza con la *narración*, no con la puesta en escena, de la muerte de Yocasta y la ceguera de Edipo. El estilo narrativo, y por lo mismo no dramático, hace disminuir o sólo mantener la *tensión dramática*, en este caso. Aparece Edipo (*lexis*, *pathos*: religiosidad, verdad) y se mantiene el vuelo en tímido ascenso. Entra Creonte (resolución conflicto segundo): ascenso. *Pathos* y *opsis* final: verdad, desgracia, abandono, expatriación, religiosidad. Que, no obstante, asciende por la fortísima concentración de *acción*, también *anagnórisis*, y la convergencia de toda la resolución de las estructuras de la obra, incluidas las rítmicas: *foco dramático*.

Seguidamente, y dentro de este espacio de análisis sobre el *conflicto* y la *activación* en el *Edipo rey*, vamos a hacer algunas precisiones algo más detalladas sobre el esquema de *tensión dramática*.

El prólogo y, al mismo tiempo, exposición de *Edipo rey*, de 150 versos, narra la aparición de Edipo en toda su majestad ante el pueblo de Tebas azotado por la peste. Creonte vuelve de Delfos con la instrucción, por parte del oráculo, de buscar al asesino de Layo para expulsarlo de la ciudad. Edipo, ante su pueblo, promete hacerlo.

Estos 150 versos, como ya hemos dicho, discurren en una *tensión dramática* creciente. A lo largo de este acto nos encontramos con un claro predominio de la *activación* frente al *conflicto*, aunque este último también deja sus primeras huellas. Si esta exposición –que se dedica, como es habitual, a presentar y ubicar la acción y el objetivo, a los primeros semantemas de los personajes, vínculos entre ellos, situación, etcétera–, si esta exposición –decíamos– se dividiera a su vez en tres partes, esto es, *exposición*, *conflicto* y *resolución* nos encontraríamos con que el período expositivo y conflictivo –del inicio hasta el verso 100– estaría dominado prácticamente por la *activación*. No obstante hay un vestigio, una

primera huella de *conflicto* hacia el verso 25, donde se habla de la peste y su presencia en la ciudad de Tebas. Pero la práctica totalidad de este bloque, versos 1 a 100, estaría dominado por la *activación*.

El primer bloque, los 50 primeros versos del prólogo, reúne a todo el pueblo y a los sacerdotes ante el altar y el palacio real. Ello con motivo de la peste. El segundo bloque, de otros 50 versos –sería la unidad *conflictiva* de este contexto general expositivo–, giraría alrededor de la súplica o petición de ayuda ante Edipo. Pues bien, como ya hemos dicho, este primer conjunto de 100 versos mostraría un claro predominio de la *activación* alrededor de la *opsis* (esto es, palacio de Edipo, ancianos y jóvenes –todo el pueblo–, súplicas, ramas de olivo, el sacerdote se adelanta hasta el palacio, Edipo sale seguido de sus ayudantes...); también hay un predominio del *pathos* (religioso, sagrado, de grandeza, de invocación a los orígenes, al fundador de la ciudad); hay *lexis* (unas *elocuciones* majestuosas y religiosas); hay *ethos* (Edipo –el primero del reino–, el sacerdote de Zeus, la aparición de Creonte hacia el verso 95, que vuelve de Delfos y conversa con Edipo hasta el verso 140). Y así progresaría la *acción dramática* a base de *activación*, sobre todo de *discurso espectacular*, y se lograría de este modo la *tensión dramática*, ello con la única excepción en las primeras huellas de *conflicto* hacia el verso 25. Y de aquí pasaríamos a la tercera unidad de este primer bloque expositivo, o fase resolutive de la exposición, en la que el progreso dramático se centra fundamentalmente en el *agón*, en el *conflicto* de la obra que fluye en busca de un *objetivo*: « encontrar al asesino de Layo y expulsarlo de la ciudad». No obstante, este *conflicto* no es sino una primera fase de *confrontación* que dará origen, más tarde, al *verdadero conflicto* de la obra: ser-parecer. Esta entrada de Creonte, que regresa de Delfos, hace nacer un *primer nudo de la trama* que presta enlace a la *acción dramática* y la hace progresar. Así genera *tensión dramática*. Es decir, además de representar estos 50 últimos versos la fase agónica de este período expositivo, aparece ahora este *nudo* que, siendo *activación*, se entremezcla con la *agonía* para hacer crecer la *tensión dramática* y hacer progresar la *acción del drama*.

Esta es la forma en que se situarían ambos elementos –*conflicto* y *activación*– a lo largo de este período expositivo o prólogo, con clara primacía de la *activación*.

El primer episodio, o *exposición del conflicto*, tiene una duración de 250 versos. Su inicio coincide con una caída de la *tensión dramática* por debajo del punto de máxima *tensión* que había alcanzado el prólogo. El primer período de este primer episodio tiene una duración de unos 82 versos. Edipo pide al corifeo que se delate al asesino de Layo o bien que este último haga presencia ante su vista. El corifeo le responde que nadie sabe quién es. Edipo maldice al asesino, sea quien fuere. Todo este primer período está marcado por el dominio de la *activación* —una cierta *opsis*, además del diálogo o *lexis* Edipo/Corifeo y, también, el *ethos*—. Esta *activación*, no obstante, no se halla exenta de un cierto inicio de *conflicto*; este empieza a tomar cuerpo porque Edipo busca al asesino de Layo —el *objetivo* es erradicar la peste y, para ello, es necesario expulsar al asesino—. Las dos siguientes unidades de este primer episodio discurren entre los versos 298 y 462, esto es, tienen una duración de unos 164 versos. En ellos se produce la *confrontación* Edipo/Tiresias, por una parte; y, por otra, como unidad resolutive de este primer episodio, Edipo culpa a Creonte de haberse confabulado con Tiresias para acusarle de ser el asesino. Es evidente que estas dos unidades de 164 versos tienen un componente *conflictivo* importante; no hallándose exentas, sin embargo, del juego de la *activación* —una *opsis* y un *pathos* sombrío proyectan serias amenazas proféticas sobre el futuro de Edipo—. Además, entre los versos 298 y 462 —*confrontación* Edipo/Tiresias— nos encontramos con el primer gran *nudo* de la trama, esto es, de «busquemos al asesino» pasamos a «tú, Edipo, eres el asesino y vas a acabar descubriendo cosas horribles; tu futuro es aciago». Este *nudo*, *activación* en definitivas cuentas, hace progresar la *acción* dramática en conjunción con el *conflicto* y, además, viene a marcar la primera aparición del *tema* en esta tragedia. Todavía nos encontramos en el *seudo-conflicto*, esto es, Edipo frente a Tiresias/Creonte. El *verdadero conflicto* —ser/parecer— no está aún más que sugerido, incoado.

Porque el *tema*, en verdad, no es la peste, como tampoco lo es el destino de Edipo. Acabar con la peste es el *objetivo aparente* o primer objetivo de Edipo vinculado, claro está, a la expulsión del asesino de Layo. El destino de Edipo no es sino una sombra que planea sobre la obra, fruto de una interpretación romántica de la tragedia. El *antagonista* o antagonistas de Edipo no son, sino inicialmente —en el *falso conflicto*—, Tiresias o Creonte. El primero desaparece para siempre de la

obra en el primer episodio; y Creonte sale de escena en el episodio segundo, hacia el verso 680, para no volver a aparecer hasta el éxodo. Más *antagonista*, quizás, podríamos decir que es Yocasta, en algún momento, o el pastor; o, sobre todo, ¡el propio Edipo!, con esa actitud superficial que le lleva a creerse bueno para su pueblo y a envolverse en la anestesia del poder y la gloria, cuando no es capaz siquiera de profundizar y echar una mirada en torno su propio interior. Si Yocasta es en algún momento *antagonista*, lo será porque se opone, aunque sea sutilmente, a la resolución del *verdadero conflicto*; verdadero conflicto que coincide con el verdadero objetivo de Edipo: conocer la verdad por encima de cualquier apariencia. Edipo ha llegado a un punto en que le es preciso discernir la verdad. Por eso entendemos que el *tema* de la obra es conocer la verdad (*autognosis*), la verdad sobre el ser humano; y que la primera aparición del *tema* se sitúa entre los versos 298 y 462, que coinciden con la *confrontación* Tiresias/Edipo, donde se produce la primera alarma y la incoación del *conflicto verdadero*: «cuidado, Edipo; el asesino que buscas eres tú mismo».

El episodio segundo, o primera parte central del conflicto, discurre entre los versos 513 y 862, esto es, a lo largo de 350 versos. Está dividido en tres unidades de unos 110-115 versos cada una y continúa creciendo en términos de *tensión dramática* donde lo dejó el episodio primero, y así lo hará en términos generales a lo largo de todo este segundo episodio. La primera unidad se inicia con un breve *pathos* de indignación, en la injusticia, por parte de Creonte ante el corifeo. Breve *pathos*, que da lugar inmediatamente al desarrollo del *conflicto* Edipo/Creonte con la consiguiente ascensión de la *tensión dramática*. Al comienzo de la segunda unidad de este episodio, hacia el verso 633, entra Yocasta quien trata de poner paz entre Edipo y Creonte. Hasta aquí, este segundo episodio va sumando *personajes* y ganando en *tensión*, no sólo por el *conflicto*, sino también a través del *ethos* – *activación*–. Hacia el verso 678, Creonte sale y se pone fin al *conflicto* de este personaje con Edipo. En este momento (verso 678-680), y hasta el 740-745, Edipo y Yocasta hablan sobre la acusación que proyecta Tiresias sobre Edipo y ambos – Yocasta y Edipo– se van intercambiando datos acerca del asesinato de Layo, el pasado de Edipo, etcétera. Es un momento plano en lo que concierne a la *tensión dramática*. Pero en este punto, *punto medio* de la obra, verso 745, va a emerger con más fuerza y claridad el *verdadero conflicto*, acompañado del verdadero *tema*

de esta obra. Edipo ata los datos de la conversación mantenida con Yocasta y empieza a temer que él pudiera ser el asesino de Layo, aunque todavía no sospecha que Layo fuera su padre. En la parte intermedia de este episodio –esa planicie a que acabamos de referirnos–, la *tensión* se mantiene casi por inercia, dado que se viene de un *conflicto* en la primera unidad de este episodio; pero en parte, también, porque ese diálogo (*lexis*) entre Edipo y Yocasta va componiendo una historia, una serie de *dibujos formales* y *argumentales* de carácter policíaco, que se van a ir atando a lo largo de los episodios siguientes –tercero y cuarto– y van a proyectar o focalizar sobre Edipo, cada vez más claramente, la luz de esa lámpara que siempre se haya presente en todo interrogatorio o investigación criminal. La única variación, en este caso, es que Edipo es a la vez policía y asesino. Este entramado *narrativo* formal, porque esta argumentación o intercambio de datos tiene una dimensión narrativa importante, trae como consecuencia un mantenimiento de la *tensión dramática* de la obra. *Tensión* que va a crecer a partir del verso 745, y durante 115 versos, hasta el final de este episodio en el verso 862, fruto de esta segunda aparición temática y consolidación del *conflicto verdadero* de la obra: «me empiezo a temer que yo sea el asesino de Layo», aunque todavía quedan datos importantes que parecen no confirmar esos temores.

El episodio tercero, *segunda parte central del conflicto*, de 174 versos –entre el 911 y 1085–, empieza en *catástasis*, en distensión dramática, por debajo de donde había acabado el episodio segundo. En términos generales, este episodio va a ir creciendo hasta el término del mismo. Estaría dividido en tres unidades de 64 versos, 70, y 40 versos, respectivamente. En la primera unidad, Yocasta aparece acompañada de sus sirvientas, con coronas de flores, para hacer ofrendas a los dioses, y *narra* –no dramatiza, narra–, interpretamos que a fin de dejar en segundo plano el relato, la angustia que aflige a Edipo. A lo largo de esta primera unidad, hay una muy leve ascensión de la *tensión dramática*, provocada por una primacía de la *activación* (*opsis* y narración de la *angustia* de Edipo). En la segunda unidad tiene lugar el segundo gran *nudo* de la trama con una *peripecia* –*activación argumental*– originada por el mensajero de Corinto: «tu padre, Pólipo, ha muerto. Serás nombrado rey». De esto se deduce que los oráculos fallan y que Edipo no puede matar a su padre –*pathos* de alivio–. Se produce un mantenimiento de la

tensión dramática a base de esta *activación*. Pero, enseguida, la *peripecia* –verso 1025– trae la frustración y el *conflicto*. El mensajero informa a Edipo de que Pólibo no era su verdadero padre, que él mismo lo recogió de manos de un pastor en las selvas del Citerón. Aquí, y durante 60 versos en ascensión dramática, surge de nuevo el *conflicto* –y el *tema*– y todo parece apuntar a que Edipo mató a Layo y, además, a otras derivaciones de carácter sentimental que no resulta nada sencillo admitir.

Viene rápido el episodio cuarto, la resolución del conflicto, que parte en cuanto a *tensión dramática* donde acabó el tercero y, sin mediar *catástasis*, sigue ascendiendo hasta el término del mismo. Setenta y cinco versos, desde el 1110 al 1185. En la primera unidad, 20 versos, llega el pastor y Edipo lo interroga. En la segunda unidad, 35 versos, queda cierto que se trata del pastor y heraldo que Edipo buscaba –quien lo entregó al mensajero en los desfiladeros del Citerón–. Y en la tercera unidad, 20 versos, se produce el famoso inicio de la *anagnórisis* –*activación argumental*–. La historia policíaca acaba por cerrar sus datos y la focalización cae definitivamente en Edipo. La *tensión dramática* viene creciendo en estas dos unidades. Y en la tercera unidad la peor posibilidad se confirma: Edipo es el asesino de Layo, que era su padre, y Yocasta es su madre (*anagnórisis* y *foco dramático* –*activación*–). No sólo se produce la *resolución del conflicto* en estos últimos 20 versos, sino también la aparición temática en todo su esplendor.

Y, por fin, llega el éxodo, la *resolución de la obra*, en 307 versos –del 1223 al 1530–. Sin mediar *catástasis*, hay una cierta ascensión en este último acto. En la primera unidad se mantiene la *tensión dramática* narrando –no dramatizando– la muerte de Yocasta y la ceguera de Edipo (*opsis*, *pathos* y *dianoia*). En la segunda unidad, versos 1308 a 1422 –114 versos–, Edipo se exhibe (*opsis*, *pathos*) como el «hombre miserable», el ser humano en su verdadera dimensión –y es la última aparición temática–. Hay una cierta elevación de la *tensión*. Y en la tercera unidad, de 108 versos (gran *pathos*), se produce la despedida de Ismene y Antígona y la expatriación de Edipo. Ascende la *tensión*. En estas unidades finaliza toda la rítmica y la composición de la obra –*foco dramático*–, toda la organización *patético-rítmica*, lo que provoca un ascenso de la *tensión dramática* y una gran descarga intelectual y emocional (*dianoia* y *pathos*).

4- Técnicas narrativo-dramáticas.

4.1) Consideraciones generales sobre la narración en un entorno dramático.

4.2) Algunas variables narrativas de influencia en el drama. Ejemplos.

4.3) Los elementos narrativos en el Edipo rey.

4.1) Consideraciones generales sobre la narración en un entorno dramático.

No vamos a detenernos tanto en el desarrollo de este apartado como lo hemos hecho en otros que hemos visto antes –el *argumento*, la *organización dramática*, la *tensión dramática*...– por apreciar que, aun siendo canónica la presencia de *elementos narrativos* en la *organización del drama*, la explicación de estos aspectos caería más bien dentro de unos ámbitos que llamaríamos *técnico-narrativos* que en el marco de esos otros que consideramos dramáticos. Pero lo que sí vamos a hacer, por entender que la presencia misma de estos factores *narrativos* ha de considerarse canónica, es reflejar algunas cuestiones que, a nuestro juicio, no deben pasarse por alto a la hora de abordar esta singular cuestión; para empezar, el mero hecho de su introducción, de su estancia en el terreno dramático desde los orígenes de la tragedia, esto es, desde los albores de lo dramático, y su constante presencia a lo largo de la historia dentro de este particular escenario que entendemos como, en su esencia, definitivamente teatral.

Al hablar de la canonicidad de los *factores narrativos* en el marco del drama nos referimos, de modo fundamental, a su presencia ininterrumpida, como acabamos de decir, en el terreno de lo dramático a lo largo de muchos siglos. No hacemos cuestión del cómo, ni del cuánto de esta presencia, que varía significativamente, dependiendo de los momentos históricos y de las distintas obras o autores. Pero sí intentaremos hacer mención, y esperamos que sea acertada, de aquellos elementos o variables más significativos a la hora de caracterizar esta ingerencia o, por qué no, esta intromisión que ya podríamos, sin lugar a duda, calificar de decidida y de claramente institucional. Sobre la estancia de elementos narrativos dentro del drama y, en particular, en la tragedia griega resulta iluminador Hoz Bravo, quien conjetura, refiriéndose a *Edipo rey*:

La gran serie narrativa en que un mensajero relata una sucesión de acontecimientos pasados ante una audiencia dramática, no sería exclusiva de las tragedias que se inician con posterioridad a la *metábasis*, como Persas, aunque en estas sea imprescindible [1984: 232-233].

Veamos seguidamente, y para ser prácticos, algunos casos *narrativos* dentro de la escena dramática en el mundo occidental. Por ejemplo, en *Edipo rey*, de Sófocles:

MENSAJERO.—[...] Cuando, dejándose [Yocasta] llevar por la pasión atravesó el vestíbulo, se lanzó derechamente hacia la cámara nupcial mesándose los cabellos con ambas manos. [...] Y, después de esto, ya no sé cómo murió; pues Edipo, dando gritos, se precipitó y, por él, no nos fue posible contemplar hasta el final el infortunio de aquella; más bien dirigíamos la mirada hacia él mientras daba vueltas.

En efecto, iba y venía hasta nosotros pidiéndonos que le proporcionásemos una espada y que dónde se encontraba la esposa que no era esposa, seno materno en dos ocasiones, para él y para sus hijos.

Algún Dios se lo mostró, a él que estaba fuera de sí, pues no fue ninguno de los hombres que estábamos cerca. Y gritando de horrible modo, como si alguien le guiara, se lanzó contra las puertas dobles y, combándolas, abate desde los puntos de apoyo los cerrojos y se precipita en la habitación en la que contemplamos a la mujer colgada, suspendida del cuello por retorcidos lazos. Cuando él la ve, el infeliz, lanzando un espantoso alarido, afloja el nudo corredizo que la sostenía. Una vez que estuvo tendida, la infortunada, en tierra, fue terrible de ver lo que siguió: arrancó los dorados broches de su vestido con los que se adornaba y, alzándolos, se golpeó con ellos las cuencas de los ojos, al tiempo que decía cosas como estas: [...].

Haciendo tales imprecaciones una y otra vez —que no una sola—, se iba golpeando los ojos con los broches. Las pupilas ensangrentadas teñían las mejillas y no destilaban gotas chorreantes de sangre, sino que todo se mojaba con una negra lluvia y granizada de sangre (vv. 1241 a 1279).

No vamos a detenernos en la belleza paralizada, instante a instante, de este tiempo eterno de carácter griego, de esta narración tan visual. Simplemente, veamos lo que interesa al caso. Se trata de una clara *narración* que el Mensajero hace sobre la muerte de Yocasta y el acto de arrancarse los ojos por parte de Edipo; ello, ante el Corifeo. Es una indubitable *narración* —muy bien realizada, por cierto— dentro de la escena dramática.

Cuáles sean los motivos que muevan a su autor a narrar, que no a representar, estos acontecimientos será, posiblemente, una cuestión de segundo orden, en el capítulo que nos ocupa. Con seguridad, y siendo el *tema* y *acción* lo que ya hemos visto que es, el desvelamiento de la verdad frente a las engañosas apariencias, la puesta en escena de estos hechos de carácter sangriento que aparecen en el ejemplo, no vendría sino a despistar o robar atención al *tema* y más en un

momento de máxima expresión, justo en el área de lo que hemos venido a llamar *foco dramático*. Queremos decir que el autor prefiere centrarse en el acto interno de la *autognosis*, de marchamo temático, más que en un discurso sangriento de carácter *espectacular* que acaso pudiera despistarnos de la esencia de la *acción dramática*. Pero sin entrar en estas consideraciones, lo que verdaderamente nos interesa es el hecho de que ya en los orígenes de la tragedia, un autor considerado canónico, en un drama –sin lugar a dudas– también canónico, utiliza *elementos narrativos* dentro de la dramatización.

Pongamos otro caso entresacado del *Hamlet* isabelino y no menos relevante...

MARCELO.–Y qué, ¿se ha vuelto a aparecer eso esta noche?

BERNARDO.– Yo no he visto nada.

MARCELO.– Horacio dice que todo es pura ilusión nuestra, y no quiere creer lo referente a esa espantosa aparición que hemos visto ya en dos ocasiones. Le he rogado, por tanto, que venga con nosotros a velar toda la noche, para que, si vuelve a salir ese fantasma, pueda dar crédito a nuestros ojos y hablarle.

HORACIO.– ¡Quita, quita! ¡Qué ha de salir!

BERNARDO.– Sentémonos un rato, y dejad que asalteemos nuevamente vuestros oídos, tan inexpugnables contra la narración del suceso que hemos presenciado ya dos noches.

HORACIO.– Vaya, pues sentémonos, y a ver qué nos cuenta de eso Bernardo.

BERNARDO.– La noche pasada, cuando esa misma estrella que se ve al Occidente del polo había hecho su curso hasta iluminar la parte del cielo en que ahora brilla, Marcelo y yo, a tiempo que el reloj daba la una... (I, 220).

Y en esta misma obra, algo más adelante, Horacio cuenta a Hamlet la aparición del rey:

HORACIO.– Dos noches seguidas, hallándose de guardia estos caballeros, Marcelo y Bernardo, en la quietud sepulcral de la medianoche, tuvieron este encuentro. Una figura idéntica a vuestro padre, perfectamente armada de punta en blanco, se les puso delante, y con andar solemne pasó por lentitud y majestuosidad por su lado. Tres veces le han visto desfilar ante sus ojos, atónitos y sobrecogidos de terror, a la distancia del bastón de mando que empuñaba, mientras ellos, reducidos casi a gelatina por la acción del miedo, permanecieron mudos y no se atrevieron a hablarle. Esto es lo que con medroso misterio me comunicaron, y a la tercera noche hice con ellos la guardia; allí, justamente a la misma hora y en la misma forma que me lo indicaron, presentose la aparición, resultando ciertas y exactas sus palabras. ¡Yo conocí a vuestro padre! ¡No son más semejantes estas manos! (I, 226).

¿Qué son estas dos últimas, sino *narraciones* sobre los funestos acontecimientos relativos a la muerte y posterior aparición del padre del príncipe Hamlet? La primera, preparatoria de la aparición del fantasma. La segunda, un relato que Horacio hace de tal aparición al hijo del rey, Hamlet –en un nudo de la

trama, por cierto—. Puede interpretarse como se desee, no es el momento de entrar en el análisis de estas situaciones y escenas; pero se trata de *narraciones*, esto es, de *narrativa* dentro del drama en una obra considerada canónica.

Y por citar un último ejemplo de otra obra tomada en consideración, también, como canónica acudimos a *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega; ello por echar mano de un gran autor perteneciente al Siglo de Oro español. Utilizaremos, como se verá, esta obra y autor con cierta frecuencia a lo largo de la segunda parte del trabajo.

ALCALDE. Fue su término de modo,
que la plaza alborotó.
En efeto, procedió
muy descomedido en todo.
No hay a quien admiración
sus demasías no den.
La pobre Jacinta es quien
pierde por su sinrazón.

REGIDOR. Ya [a] los Católicos Reyes,
que este nombre les dan ya,
presto España les dará
la obediencia de sus leyes.
Ya sobre Ciudad Real,
contra el Girón que la tiene,
Santiago a caballo viene
por capitán general.
Pesame; que era Jacinta
doncella de buena pro.

ALCALDE. ¿Luego a Mengo le azotó?

REGIDOR. No hay negra bayeta o tinta
como sus carnes están. [...]

ALCALDE. ¿Queréis más? Que me contaron
que a la de Pedro Redondo
un día que en lo más hondo
de este valle la encontraron,
después de sus insolencias,
a sus criados la dio.

(II, vv. 1317-1337/1345-1350)

Sin entretenernos en este pasaje más allá de lo preciso, es necesario advertir el hecho y mostrar cómo, otra vez, autores consagrados por la historia hacen uso de elementos *narrativos* dentro del ámbito dramático. Pero lo que es más, esta última cita procede ni más ni menos que del segundo acto de la obra, en pleno *conflicto*. Y Lope no duda en hacer uso de *narraciones* agónicas y, lo que es más, de *pathos* gloriosos en un contexto netamente dramático donde lo que se espera, fundamentalmente, es pura *confrontación* y, en buena lógica, drama en su puesta

en escena. Y es que este autor, por su atrevimiento tan poco clásico es, sin duda alguna, no sólo un precursor del *giro dramático* norteamericano, al que vamos a referirnos en toda la segunda parte del trabajo, sino un autor de trazas, él mismo, claramente contemporáneas.

En este mismo apartado, veremos cómo, a nuestro juicio, Sófocles hace cosas similares en su *Edipo rey*. Pero si seguimos la historia del drama hasta nuestros días podremos contemplar cómo los elementos *narrativos* han sido utilizados, a veces, de forma muy intensa. Por poner otro ejemplo, véase cómo en el siglo XX, un autor considerado «de culto» en el ámbito de la cinematografía, Andréi Tarkovsky, hace un uso absolutamente desbordante de la narración dentro de la escena dramática. Y es que desde las meras huellas narrativas, a que venimos haciendo referencia, hasta las actitudes pasionalmente narrativas dentro del drama existen muy diversas posiciones y grados. Normalmente, el drama de influencia sajona no es muy partidario del abuso de la narración. No obstante, echa mano de estas técnicas, además sin ruborizarse, cuando lo estima prudente o necesario para la obra.

4.2) *Algunas variables narrativas de influencia en el drama. Ejemplos.*

Dependiendo de los autores y de las distintas épocas a lo largo de la historia, uno puede encontrarse, dentro de una obra dramática, desde ligeras pinceladas de narrativa hasta el uso de trazos y verdaderas herramientas de peso en técnicas no dramáticas, pasando, cómo no, por auténticas disposiciones organizativas semejantes a las de una novela.

Es muy común en la escena encontrarse con narraciones de sucesos pasados o acontecimientos que forman parte de una historia oculta o interior al drama, pero que el autor, en un momento dado, considera conveniente o necesita sacar a relucir. También, como ya hemos visto, puede el escritor considerar oportuno velar determinados acontecimientos para no restar importancia a otros que son definitivos en la *acción* dramática y, por lo mismo, sacarlos a la luz de forma narrada, restándoles interés.

En cualquiera de los casos, la técnica de la *narración* se presta bien en el ámbito del drama a cualquier tipo de espacio que busque, ya la reflexión interior de algunos personajes –por ejemplo, en *fluidos de conciencia*–, ya la descripción o

pintura de situaciones de carácter íntimo o interiorizables. Ello por no hablar del uso *narrativo*, que en muchas ocasiones nos encontramos, en la pura operatividad de una cámara cinematográfica, que no es el caso ni el momento oportuno y, por lo mismo, no vamos a entrar en esta cuestión. Pero debe quedar claro que no es lo mismo utilizar la cámara de una manera un tanto neutra, poniendo de relieve lo que está ocurriendo en la escena, la *acción dramática*, que hacer uso de la misma de una manera un tanto más *orgánica* y sensible, poniendo de manifiesto una cierta manera de mirar que hace sentir la presencia de un ojo, de un *narrador* y constante *punto de vista*, a veces muy elegante y delicadamente sensible, que acaba por transformar ese mirar a la escena en un elemento *narrativo* más y a veces de primer orden, según los casos.

De cualquier forma, el uso de este tipo de herramientas y técnicas externas a la pura representación dramática acaba por dotar a lo que sucede en escena de un cierto sentimiento de morosidad y un brillo intelectual que no siempre, ni necesariamente, se corresponde con la realidad de lo que allí se está contando y que, en círculos cultos –especialmente en Europa–, se considera un *plus* que goza de un aura de prestigio y muchas veces de una buena acogida.

No se corresponde con nuestra misión aquí precisar, y mucho menos dirimir, qué tipo de variables o elementos técnicos determinan o pueden acabar configurando lo que sea *narrativo* o estructuralmente narrativo dentro de la escena dramática. Intuimos que esto puede depender de distintos tipos de variables, según los casos y situaciones. Pero de cualquier forma, lo *narrativo* hace su presencia en la escena simplemente cuando aparece, esto es, cuando está presente, en el momento en que es reconocible de manera clara y patente, cuando lo desea el autor por unas u otras consideraciones.

Sin duda alguna, variables ya de uso común y reconocido prestigio tales como el *tiempo*, el *espacio*, el *personaje* o personajes, el *narrador* y el *punto de vista*, en su detenido análisis, pueden servirnos para hacer preguntas a veces interesantes, a veces bien encaminadas sobre la presencia de lo *narrativo* en el drama [Garrido Domínguez, 1996], aunque no necesariamente este tipo de elementos haya de ser el único que pueda aportarnos datos sobre esta cuestión.

Ensayos tan conocidos como *Figuras III*, de Gérard Genette [1989], cuyos planteamientos, con propuestas que nosotros entendemos muy similares, han sido

transportados al mundo cinematográfico por autores como André Gaudreault o François Jost, en *El relato cinematográfico* [1995], o al mundo del teatro, en España, por obras como la de Jose Luis García Barrientos, pueden acaso sernos útiles, entre otras cosas, para reflexionar sobre los problemas que lo narrativo acaba por plantear a la escena:

El fenómeno de los niveles atañe a la “voz” en la narración y a la “visión” en el drama; depende básicamente del acto comunicativo, real o ficticio, de contar una historia (*narración*) y representar teatralmente un argumento (*escenificación*), respectivamente. De la distinta naturaleza de uno y otro se siguen las diferencias, no por sutiles menos importantes, entre los niveles narrativos y los dramáticos. Podría decirse que la *narración* es un tipo de enunciación más homogénea, simple o unitaria que la *escenificación*: exclusivamente verbal y lineal o “mediata” (alguien cuenta algo a alguien) frente a espectacular (es decir, pluricodificada) y triangular o “in-mediata” (algo se pone directamente, en su complejidad, sin pasar por el filtro de una mediación unificadora, ante los ojos de alguien). De ahí que la cuestión de los niveles se pueda referir en el relato estrictamente al “narrador”, mientras que en el drama –donde no se puede hablar de “enunciación” ni siquiera, como en el cine, en sentido figurado– afecta en realidad a la totalidad de la visión, esto es, según nuestro modelo de análisis, al espacio, el tiempo y el personaje. [2001: 230-231]

O, también, como señalan Gaudreault y Jost, ya mencionados:

Estas líneas forman una narración, es decir, un discurso en el que localizamos – con mayor o menor facilidad, como siempre–, a un narrador, esa instancia que nos proporciona informaciones sobre los sucesivos estados de los personajes, en un orden dado, con un vocabulario escogido, y que nos transmite, más o menos, su punto de vista [...]. Existe, no obstante, otro modo, históricamente tan importante como la narración, de transmitir informaciones narrativas: consiste en privilegiar, eliminando completamente al narrador del proceso de comunicación, la reunión en un mismo «terreno» (en una misma escena, para ser más concretos) de los diversos personajes del relato. Para ello, se recurre a actores cuya tarea será la de hacer revivir, en directo (aquí y ahora), ante los espectadores, las diversas peripecias que supuestamente han vivido (antes y en otra parte) los personajes que personifican. Este es el modo –cuya principal manifestación sigue siendo la representación teatral y que Platón denomina mimesis (imitación)– que podemos asociar a lo que recientemente se viene llamando *mostración*. [1995: 32-33]

Cuestiones tales como lo que sea hoy el *personaje*, sin lugar a duda: ¡claro está que puede ayudarnos a encontrar ciertas contestaciones sobre la presencia de lo *narrativo* en el área del drama! Analizar, por ejemplo, la deconstrucción y distinta significación de los personajes dependiendo de los contextos en que se muestren, o la ambigüedad y distinta naturaleza de estos mismos personajes a través de sus propias reflexiones y maneras de ver el mundo, o su fragmentación y

multiperspectivismo pasivo a la hora de ser observados –ese parecer rotos en mil añicos, cada uno de ellos expresivo por sí mismo y diferente a los demás–...; o si su evolución o cambio en tanto que personajes construye la organización narrativo-dramática o, por el contrario, si estos están al servicio y sometidos a esa misma organización al evolucionar, serían líneas todas ellas de investigación a nuestro juicio interesantes y que, por supuesto, nos pueden ayudar bastante a la hora de estudiar la presencia de lo *narrativo* en el drama.

¿O qué decir de la multilateralidad o multidimensionalidad de las *perspectivas, puntos de vista y narradores* en el ámbito de una posible escena dramática? Imagínese, por ejemplo, un drama con un desarrollo en el que intervienen tres personajes que ven y narran –dramatizando a la vez–, desde el *punto de vista* de cada uno de ellos, un mismo y único hecho: en contexto de exposición, uno de los personajes; otro, en conflicto y el último, en resolución... Es evidente que este tipo de posibilidades y la atenta reflexión sobre ellas nos puede ayudar a obtener contestaciones sobre el asunto que nos estamos planteando.

Y, cómo no, es imposible dejar de hacer mención a la cuestión recurrente del *tiempo* y el *espacio* en lo narrativo-dramático. Parece que el uso de planteamientos o estructuras basadas en estos dos elementos, o en cada uno de ellos por separado, sería, a los ojos de algunos, una aproximación a la sustancia de lo narrativo y de la narración misma en el drama. Es verdad que el juego de estos dos elementos, en la novela, ha dado lugar a situaciones muy interesantes desde Grecia hasta nuestros días. Qué decir, no ya del tiempo o del paso del tiempo, sino de la parálisis del tiempo, del tiempo de los dioses, del tiempo eterno, del tiempo de la conciencia, del tiempo del viaje, del tiempo presente, del tiempo del aprendizaje, del tiempo de la escucha, del tiempo...

¡A cuántas estructuras y distintas organizaciones no habrá dado origen el uso de cada uno de estos dos elementos por separado o en su perfecta combinación! ...Estructuras *cíclicas, seriales, circulares, multiplanos, simultaneístas, en contrapunto, panorámicas, episódicas, abiertas*... Es todo un mundo de distintas visiones sobre lo *narrativo* que nos lleva a preguntarnos si no ocurrirá que cualquier papel escrito en estilo no dramático no pudiera llegar a constituir, en

verdad, una cierta aproximación a la novela, dicho sea con el máximo de los respetos y profunda admiración hacia esta institución literaria.

¿Es el *tiempo-espacio*, entonces, y los juegos que estos dos elementos puedan generar, determinante o significativo a la hora de definir la *organización narrativa* en sí misma o lo que sea la narración en el drama? En alguno de los casos, quizás, podríamos contestar. Pero también encontramos, una y otra vez, la presencia fuerte de estos elementos en el drama contemporáneo, ya sea en su versión teatral o, cómo no, en la cinematográfica. Por citar algunos ejemplos, que podrían ser muchos, ¿quién no se acuerda del uso que del factor tiempo hace Tarantino en *Pulp Fiction* o de la organización narrativo-dramática que Guillermo Arriaga muestra en su *Amores perros*, basada en un accidente de tráfico en un lugar y tiempo concreto?; ¿qué decir del drama cinematográfico *Memento* o *Amnesia*, de Jonathan Nolan, en el que la narración discurre en sentido inverso al de los hechos acaecidos o, en el teatro del siglo XX, de tantos y tantos dramas de los grandes de ese siglo mediante su oposición al lenguaje lógico y temporal, y la búsqueda de situaciones de trance en las que el tiempo queda suspendido, para intentar la conexión con un público que debiera sentirse vinculado a lo que ocurre en escena, como haría notar Christopher Innes en su obra crítico-dramática *El teatro sagrado* [1995]?

Lo cierto es que, a nuestro juicio –y sea dicho esto con toda la modestia posible–, no es esta pareja de elementos, o ninguna otra, la que esencialmente delimita la separación entre lo narrativo y el drama. Como hemos dicho, narración y drama se entremezclan cuando los autores lo desean o necesitan por motivos literarios. Pero si a los efectos de delimitar el ámbito de uno u otro procedimiento, ya sea por razones de dotar de mayor vida o morosidad a un texto dramático, de intimidad o de reflexiones interiores o, por los motivos que sean, quisiéramos saber cómo proceder a contar o, en otro caso, a dramatizar, esto es, si quisiéramos encontrar algún factor que nos ayudara a separar el *texto dramático* del *texto* esencialmente *narrativo*, debemos indicar que tal factor no lo vamos a encontrar en lo narrativo mismo, sino en los *contextos dramáticos*, que ya hemos visto; a saber, en la organización del drama por períodos o contextos dramáticos: *exposición*, *conflicto* y *resolución*; esto es, en la conversión del personaje en acción dramática, esencial y fundamentalmente. Contenga, o no, un texto

determinado elementos narrativos, si los períodos que acabamos de citar son fuertes y predominantes, están marcando el devenir de lo que ocurre en escena, y, además, se mantienen los anclajes clave de la organización dramática –*personaje, acción de drama y objetivo*–, el texto será predominantemente dramático. Si, por el contrario, esos períodos y variables que acabamos de citar son débiles o inexistentes, el texto tendrá un carácter más o menos narrativo. Nos referimos al hecho, claro está, de que exista una *acción* dramática en escena, una *conversión del personaje en acción*, no a aquellos textos narrativos que se escriban a imitación de los contextos del drama. Porque también pudiera darse la circunstancia de que la narración, en el proceso de contar, de narrar, imitara la existencia de contextos dramáticos y los adaptara a la novela. No hablamos, evidentemente, de este último caso, sino del uso dramático habitual de tales contextos en la escena, esto es, la *acción* en términos de *exposición, conflicto y resolución*.

Para acabar vamos hacer una brevísima mención acerca del panorama territorial en lo que concierne al uso de técnicas narrativas, dramáticas o mixtas, ya que estas técnicas también pueden aparecer íntimamente unidas. En el cine europeo continental, nos referimos al cine de autor, que es el predominante en ese área geográfica, suelen pesar más las técnicas narrativas que las dramáticas, en términos generales. En el cine independiente norteamericano, en el sajón en general, es más importante, aunque no excluyente, la presencia de lo dramático y las preguntas suelen girar alrededor el alma del ser humano y la búsqueda de lo perdido. En el cine, digamos, más comercial, claramente, las técnicas dramáticas imponen su ritmo. Y en el teatro contemporáneo, a nuestro juicio y siempre con todas las prudencias, creemos que, en términos globales, la técnica y la organización, cualesquiera que estas sean, están dispuestas a inmolarse en el altar de la búsqueda, de la exploración, del encuentro de algún tipo de verdad o sentido que haga «des-merecer» la pena por tal viaje.

4.3) *Los elementos narrativos en el Edipo rey.*

No vamos a referirnos aquí a todo lo que de *narrativo* pudiera haber en esta obra de Sófocles, sino sólo a aquellos aspectos más llamativos u organizativos o de trazo un tanto más estructural en su *Edipo rey*.

Estudiosos como Pedro L. Cano, catedrático de Filología Clásica en la Universidad Autónoma de Barcelona, sostienen, refiriéndose a *Edipo*, que «muchos autores lo han comparado con una novela de suspense» [1999: 39]. Y esto no deja, a nuestro juicio, de ser verdad, porque pensadores o filósofos tan considerados como Nietzsche, en sus comentarios a esta misma obra, mantienen, parece que en relación con Sófocles pero pudiera ser también con el mismo Edipo, lo siguiente:

Como poeta nos muestra, ante todo, un enigma prodigiosamente oscuro y complicado, que él, justiciero, resuelve lentamente, palabra por palabra, para su propia pérdida; la pura alegría helénica que se experimenta en presencia del lado dialéctico de esta solución es tal, que sobre la obra entera se esparce un soplo de serenidad reflejada, que atenúa el horror de los acontecimientos que han acarreado semejante situación [en García Barrientos, 2001: 354].

También Szondi se pronuncia, con tesis similares, en esta misma dirección, y dice: «En la tragedia la andadura narrativa de la historia preliminar se adensará adoptando la forma dramática de la indagación» [1994: 247].

Sea lo que fuere, a nosotros nos parece que la obra presenta ciertos aspectos *narrativos* con pretensiones en alguna manera estructurales, al modo de una novela policíaca donde inspector y asesino, sorprendentemente, incluso para el mismo Edipo, acaban por ser el mismo. Veámoslo seguidamente.

Al término del prólogo o exposición, de 150 versos, Creonte trae la anhelada solución de Delfos para la peste terrible: encontrar y, en consecuencia, expulsar de la ciudad al asesino de Layo. He aquí el *objetivo* que se convertirá en búsqueda y finalidad última para Edipo.

A lo largo del primer episodio, Tiresias, al margen del estilo narrativo, pero en un acierto de pseudo conflicto o MacGuffin, acusa a Edipo de ser él mismo el asesino. Este hecho parece que convierte la situación en novela de suspense, que ya no de intriga. Creemos que el motivo de este avance argumental consiste, con todo sentido, en restar algo de interés al hecho de la averiguación, es decir, no dar tanto énfasis e importancia a la cuestión de «quién será el asesino», para poner estos términos en la *motivación* más profunda de Edipo, a saber, encontrar la verdad, que es el auténtico tema de esta tragedia.

En el episodio segundo, versos 745 y siguientes, Edipo enlaza los datos de una conversación mantenida con Yocasta y empieza a contemplar la posibilidad y, por lo tanto, a temer que él pudiera ser el asesino de Layo, aunque todavía no

sospecha que este pudiera ser su padre. Estos datos componen una trama argumental que se va a ir atando a lo largo de los episodios siguientes –tercero y cuarto–, proyectando sobre Edipo, cada vez con más claridad, la luz de esa lámpara que siempre se haya presente, como decíamos, en todo interrogatorio o investigación criminal. A partir del verso 775, Edipo relata en estilo *narrativo*, que no dramático, su propia historia, en resumen, qué es lo que le produce temor. Yocasta, ante él, escucha con atención. Le narra su relación con Pólipo y Mérope, sus padres, así como su famoso incidente en el banquete y cómo salió de su patria, Corinto, para dirigirse a Delfo. De allí, su encuentro y cómo dio muerte a ¿Layo? –un extranjero– en aquel triple camino. Yocasta recomienda a Edipo no afligirse, sino que espere a la llegada del pastor o labriego que acompañaba a Layo y ver qué puntos puede este contribuir a aclarar. Continúan ambos contrastando una serie de datos sobre las versiones contadas a la muerte del rey, que parecen apuntar en dirección distinta a la de Edipo.

El episodio tercero, entre diálogos de Edipo y el mensajero de Corinto –en los que a veces interviene Yocasta, diálogos, por cierto, muy minuciosos–, se pone de manifiesto, con no poco alivio, que Edipo no puede haber matado a su padre, dado que este ha muerto en Corinto. Parece que la sospecha, por tanto, se diluye y que la pesadilla va a volver a su cauce. Pero la *peripecia*, enseguida, trae de nuevo el temor, la frustración y la angustia. A partir del verso 995, Edipo conoce de boca del mensajero que él –Edipo– no es hijo de Pólipo y Mérope y que el mismo mensajero lo recogió de manos de un pastor en los desfiladeros del Citerón –versos 1025 y siguientes–. En este instante, el mensajero aporta datos muy precisos sobre las articulaciones de los pies de Edipo en el momento que él lo recogió. Aquí, todo parece ya apuntar a que Edipo es el asesino de Layo, quien empieza a emerger como padre de Edipo. Tanto es así, que Yocasta empieza a entrever lo peor y recomienda a Edipo, en un papel de supremo antagonista y «poli corrupto», no continuar con la averiguación.

Por fin llegamos al episodio cuarto, donde el expediente X va a cerrar sus datos para que los focos y las pistolas se vayan a cerner sobre Edipo. Entre los versos 1110 y 1185 se produce un auténtico y originario interrogatorio al pastor por parte del rey; y ello, con auténticas amenazas, por cierto, y coacciones definitivamente policiales –ya no está Yocasta delante, no hace falta, ¿quizás ella

prepara las maletas?—. Edipo, al fin, se muestra como el asesino de Layo, que era su padre, y Yocasta —trágicamente— había de ser su madre. ¿Alguien puede estar en condiciones de dar más?

No vamos a traer aquí la resolución final, ya de sobra conocida. Baste decir que, a nuestro juicio, estas son las huellas de carácter *organizativo* y las *trazas narrativo-dramáticas* que se hallan presentes en el *Edipo rey* y que ponen de manifiesto algo que, de manera más o menos intensa, venimos encontrando en el drama occidental, esto es: ingerencias de la narración, en mayor o menor medida, en el ámbito de lo dramático; a veces, como simples pinceladas, en otras ocasiones con pretensiones de composición. El hecho es que las *técnicas narrativas*, la dimensión narrativa, es una más entre las *canónicas*, y en ocasiones muy importante, dentro del drama occidental.

Que se nos permita exponer una última reflexión antes de acabar con este cuarto apartado. Queremos señalar tan sólo que allí donde lo *narrativo* se haga más fuerte, ya sea por su estilo, por la débil o nula presencia de *contextos dramáticos* o por cualquiera otra cuestión que en un caso concreto pudiera concurrir, las organizaciones y técnicas narrativas, en estos casos, cobrarán especialmente vuelo como es lógico y, por lo tanto, serán la guía y frontera de toda la obra.

Por el contrario, si entendemos que esto no sucede, es decir, si los elementos que consideramos dramáticos son más o menos preponderantes, serán las *estructuras dramáticas*, más las de *tensión*, también, *dramática* y las llamadas *dimensiones técnicas* o *de carácter formal* las que tendrán mayor peso en la construcción de la obra a la hora de cimentar la organización y erigir las disposiciones de los elementos en la totalidad del edificio que podríamos denominar arquitectónico.

5- *La organización técnica o forma:*

5.1) *Consideraciones generales: qué es aquí la forma.*

5.2) *Elementos de la organización técnica: situación, dibujo formal, intensidad, duraciones y tamaños, colores, texturas, el tempo y el ritmo.*

5.3) *La estructura técnica como dimensión histórica prioritaria a la hora de emitir juicios de carácter artístico. Su actual sustitución o competencia con la tensión dramática.*

5.4) *La forma de Edipo rey.*

5.1) *Consideraciones generales: qué es aquí la forma.*

Al hablar de arte, de literatura o, en el caso que nos ocupa, de drama mencionar la *forma* resulta, a veces, la más proteica de las maneras de hablar de nunca se sabe qué cuestión exactamente. Por eso hemos querido dedicar este breve apartado introductorio al término *forma*. En este sentido se pronuncia Tatarkiewicz cuando indica:

La existencia de muchos términos opuestos al de forma (contenido, materia, elemento, tema, y otros) revela sus numerosos significados. Si el contenido se entiende como lo opuesto, entonces la forma significa la apariencia externa o el estilo; si lo opuesto es la materia, entonces la forma se entiende como figura; si el elemento es lo opuesto, entonces la forma equivale a la disposición o la combinación de las partes. La historia de la estética revela al menos cinco significados diferentes de forma, importantes todos ellos para una apropiada comprensión del arte. 1) En primer lugar, la forma es la *disposición de las partes*. En este caso, lo opuesto o correlativo de la forma son los elementos, los componentes o partes que la forma A une o incluye en un todo [...]. 2) Cuando el término «forma» se aplica a lo que se *da directamente a los sentidos*... Lo opuesto y correlativo es el contenido. En este sentido, el sonido que tienen las palabras en poesía es la forma, y su significado, el contenido[...]. 3) La forma puede significar el límite o *contorno* de un objeto [...]. 4) Forma significa aquí la *esencia conceptual* de un objeto [...]. 5) El quinto significado, que podemos denominar como *forma E*, fue utilizado por Kant. Para él y sus seguidores significaba *la contribución de la mente* al objeto percibido [2002: 253-254].

En realidad, cualquiera de las dimensiones que hemos venido abordando hasta aquí, a lo largo de toda esta parte dedicada al *canon* dramático, podría ser bautizada con la palabra *forma* e intuimos que así ha sido en unos momentos u otros, en unos u otros tratados o autores a lo largo de la historia y, cómo no, también de la historia más reciente. ¿Quién no ha oído hablar, parecería increíble, de la *forma* de un argumento, de la *forma* dramática, del término *forma* para

referirnos a la *tensión del drama* o, por supuesto, de la *forma* narrativa o de las estructuras *formales* de carácter narrativo? El término *forma* se ha usado y se usa en tantos sentidos que ha venido a correr el riesgo, y a caer necesariamente en él, de gozar de un cierto aura de vacío que lo convierte en un significante tan maldito cuanto absolutamente impracticable.

Por ello mismo, quisiéramos hacer una aclaración sobre el uso preciso que a tal término acabemos por destinar en este apartado. Prescindiendo de todo tipo de ambigüedades, nosotros vamos a entender por *forma*, la *forma*, aquí, en su sentido más estricto y acaso más tradicional, a saber, todo tipo de cuestiones vinculadas a lo que normalmente se ha denominado la *dimensión técnica* del arte, en nuestro caso, está claro, del drama. Si uno echa un vistazo a distintos tratados de pintura, no será difícil observar el estudio detenido que muchísimos profesores y autores de las bellas artes hayan dedicado a este problema: la *forma*. Como un simple y recurrente ejemplo, Arnheim dice en el segundo capítulo de su obra *Arte y percepción visual* lo que sigue, en relación con la *forma*:

Es fácil cometer errores en la comprensión de una estructura artística cuando el observador juzga por relaciones dentro de límites estrechos, en vez de tomar en cuenta la estructura global. El mismo error puede conducir a un fraseo defectuoso en la ejecución de un pasaje musical, o a la interpretación equivocada de una escena por parte de un actor. La situación local sugiere una concepción, el contexto total prescribe otra [2002: 91].

Es evidente que Arnheim se refiere en este pasaje a la comprensión de la obra artística basándose en criterios de *organización formal* lo que, a nuestro juicio, resulta ser esencial para el arte. No es tan fácil, sin embargo, y hasta donde nosotros hemos podido conocer, encontrar trabajos dedicados a esta cuestión tal y como la vamos a tratar ahora en el ámbito que nos ocupa, nos referimos, por supuesto, al espacio dramático¹³.

La *forma* es, siempre a nuestro juicio, la dimensión más profunda y abstracta del cuerpo dramático. Por «profunda» queremos significar la más honda, la más subterránea de todas las dimensiones que hasta aquí hemos tratado, la que cimienta el edificio de la obra artística.

¹³ Hemos encontrado planteamientos de similar inspiración a los que usamos en este apartado, aunque en el mundo de las bellas artes, en la tesis doctoral de Pérez Benito.

Por otra parte, si hemos usado en segundo lugar, el término «abstracta» no ha sido al azar; estamos hablando de variables estrictamente *formales*: se trata de medidas, manchas, dibujos, etcétera, las que se manejan a lo largo de esta dimensión del drama.

De cualquier manera, sabemos que las precisiones que hemos hecho hasta aquí resultan tan introductorias como insuficientes para comprender el problema que vamos a abordar a continuación; un problema que, como los cuatro anteriores, se halla presente en todas las obras excelentes de nuestra tradición dramática. Por ello hemos querido introducir esta dimensión en nuestra propuesta de *canon* dramático para el mundo occidental.

5.2) *Elementos de la organización técnica: situación, dibujo formal, intensidad, duraciones y tamaños, colores, texturas, el tempo y el ritmo.*

Las variables que proponemos como integrantes de esta dimensión técnica son las que figuran en el título de este subapartado, a saber: la *situación* de un elemento o escena dentro de la totalidad del plano dramático, la *complejidad del dibujo formal* concreto, la *intensidad* con que está marcada una situación o elemento en relación a otro u otros, la *duración* comparativa dedicada a una escena o situación, el *tamaño* de las manchas en el escenario o pantalla, los *colores* y *texturas* utilizados para expresar una situación ya sea a través de la palabra o en la pantalla, los *tempos* o velocidades concretas que usamos en una obra y, por último, el *ritmo* formal. Vamos a estudiar cada una de estas variables, a continuación.

En primer lugar, vamos a analizar lo que denominamos la *situación* o posición de un elemento o escena concretos dentro del plano dramático, esto es, a lo largo de toda la obra. Nos referimos, más concretamente, al momento exacto en que esa escena tiene lugar dentro del marco global de la obra; es decir, si se produce en el minuto 13, en el 50 o en el 85 de la obra –pongamos de una pieza que dura 90 minutos–. El plano dramático longitudinal en sí mismo considerado, de manera aislada y al margen de cualquiera otra variable de este apartado u otro anterior, tiene mayor fuerza afectante a medida que nos aproximamos al final de la obra, es decir, al término de la resolución. Ello, por supuesto –volvemos a insistir–, sin tener en cuenta ninguna otra de las variables posibles. Una escena o

situación dramática situada en el minuto 85 tendrá más fuerza afectante, más poder de interés formal, llamará más la atención que otra escena situada en el minuto 15, por poner un ejemplo. Y ello, con toda seguridad, por estar en un lugar que corresponde a la resolución de la obra. Piénsese que esta posición, en el área de desenlace, es la que se suele destinar a los *focos dramáticos*, de los que ya hemos hablado, esto es: a los momentos dramáticos donde va a parar, desde un punto de vista teleológico, toda la *acción* de la obra. En relación con este problema de la situación privilegiada o de mayor poder afectante –que en la pintura vendría dominada por la zona central del lienzo–, Rudolf Arnheim comenta:

[refiriéndose a un disco circular dentro de un cuadrado] Si colocamos el disco en diversas ubicaciones dentro del cuadrado, parecerá sólidamente asentado en algunos puntos; en otros manifiesta un tirón en una dirección definida, y en otros su situación parece confusa y vacilante. Cuando la posición del disco es más estable es cuando su centro coincide con el centro del cuadrado [2002: 27].

O también:

Finalmente, hay que señalar que la perspectiva central retrata el espacio a la manera de un flujo orientado hacia un fin específico. Con ello transforma la simultaneidad intemporal del espacio tradicional, no deformado, en un acontecimiento en el tiempo, es decir, en una secuencia de eventos dirigida. El mundo del ser es redefinido como proceso del acontecer. También en esto la perspectiva central prefigura e inicia una transformación fundamental en la concepción occidental de la naturaleza y del hombre [2002: 303].

Es evidente que estas consideraciones de Arnheim guardan relación con lo que acabamos de afirmar en consonancia con el elemento objeto de este análisis, la *situación formal*, donde la zona de mayor poder afectante e interés privilegiado se ubicaría en el drama, como hemos dicho, dentro del ámbito del desenlace, que también venimos a llamar resolución.

A continuación y en segundo lugar, detengamos nuestro estudio sobre la *complejidad del dibujo* de una situación o elemento dramático cualquiera –nos referimos a un personaje, una acción/reacción, una situación, lo que sea...–. Como insistíamos antes, hay que atender a esta variable aisladamente, de manera independiente a la influencia de cualquiera otra situación, dimensión, variable, etcétera, para poder entender ahora lo que planteamos. Un dibujo bastante complejo de un elemento dramático al uso, el que se desee, llamará más la atención, tendrá más poder afectante, gozará de mayor interés formal que otro

dibujo más sencillo, formalmente hablando. Póngase el caso, a modo de ejemplo, de un personaje o situación dramática verdaderamente enrevesado frente a otro u otra absolutamente normal o apenas dibujado. Llamará más la atención lo primero, en buena lógica; nos parece de sentido común. No estamos hablando aquí de que a uno le haga más gracia o le guste más o de cualquier cuestión de inclinación o de talante personal. Nos estamos refiriendo al interés o atención que provoca la *forma* compleja, el dibujo enrevesado frente al lineal. El arabesco figurativo nos llamará, en sí mismo, más la atención que un dibujo absolutamente habitual y al uso, por ejemplo, de carácter lineal, conocido y muy sencillo. A favor de esta postura se manifiesta Pérez Benito, quien señala:

La atención sensible del espectador es captada por la figura e inducida por esta a centrarse en el núcleo de mayor complejidad, precisamente en la zona en la que la vista obtiene más respuestas, más elementos que identificar, mayor riqueza –siempre a nivel formal– de información. [...] Este sentido no es subjetivo, pues se basa en una relación que aunque, evidentemente, se da en el sujeto, no se produce por la acción de este, sino por la relación interobjetiva –si pudiéramos emplear este término– de los diferentes componentes visual-figurativos que componen el objeto sensible [1995: 308-309].

Después de esta interesante cita que, aunque en el mundo de las bellas artes, corre paralela a lo que aquí veníamos defendiendo, vamos a referirnos a un elemento formal que se identifica como la *intensidad* con que algo está especialmente marcado dentro del plano dramático, ya sea esto un elemento cualquiera en la obra o una situación dramática, lo que sea. Nos referimos al hecho de si tal elemento se halla intensamente resaltado o marcado o si, por el contrario, apenas lo está. Esto es, la cuestión sería si un personaje está especialmente dibujado en lo que concierne a determinados rasgos personales o, por poner otro ejemplo, si a una situación dramática se le da un intenso énfasis dentro de la obra haciendo uso de cualquier recurso. Como es lógico, llamarán más la atención y gozarán de mayor fuerza formal esas situaciones o personajes, el elemento que sea, sobre los que se pone un énfasis especial, esos elementos que se resaltan más, que se marcan más que aquellos otros donde apenas se ha puesto tal intención. En este sentido comenta Pérez Benito:

El ámbito de la intensidad es una de las dimensiones expresivas principales de lo formal gráfico; podríamos tratar de describirla aproximativamente como la cualidad de atracción visual de una superficie en función de su dependencia y su pertenencia a una relación visual-cromática entre valores máximos y mínimos. [...] La regla general es bien simple; al igual que, como ya se ha

dicho, la complejidad de la figura atrae efectivamente a la atención de la mirada, o el uso de los colores rompe el plano o la tricromía atrapa a la visión, la intensidad actúa sobre el sujeto generando tensiones visuales, focos de atracción... Estos acentos o concreciones de intensidad atraen la mirada, y la atraen en graduación, esto es, de mayor a menor, efectuando la vista un recorrido en función de la intensidad lumínica...[1995: 385-388-389].

Veamos, a continuación, la variable relativa a la *duración* y *tamaño* de cualquier elemento en el drama. La *duración* hace referencia, como el mismo término indica, al tiempo o periodo de tiempo que dedicamos a una escena o situación dramática. Si atendemos única y exclusivamente a esta variable, sin mezcla de otra alguna, tendrá mayor interés, mayor poder afectante desde un punto de vista formal, aquella escena a la que se dedica más tiempo que aquella otra de menor duración. Si le dedicamos a una situación concreta 20 minutos y a otra le dedicamos 1, lógicamente nos llamará más la atención, en términos exclusivos de tiempo, la escena de 20 minutos; esto es, será más importante formalmente hablando, parece claro. En cuanto a la variable que llamamos *tamaño*, nos referimos al espacio que ocupa esa situación o elemento en el escenario o en la pantalla. En la escena de un teatro, quizás, no se haga tan evidente y se use menos esta variable, pero en la pantalla sí se utiliza a veces. Algo que ocupa toda la pantalla, que mancha toda la pantalla, llama más la atención que otros elementos que apenas se divisan en ella o que forman parte, por ejemplo, de una simple panorámica. Piénsese, por poner un ejemplo, en las escenas de la película *Los pájaros*, de Hitchcock, en que la pantalla se llenaba de pájaros. Al principio de la obra, aparecían en pantalla algunos pájaros; a medida que avanza la obra, bandadas enteras de pájaros, miles y miles de pájaros ocupaban un sólo pantallazo. Como es lógico, estas últimas pantallas eran más llamativas desde un punto de vista temático que aquellas otras donde sólo aparecían diez pájaros, por poner un caso. Así lo comenta Pérez Benito:

En esta función expresiva de captación de atención a través de una diferenciación de tamaño (más grande = más importante = más atención)... [1995: 339].

En cuanto a la variable relativa a los *colores* y *texturas* debemos decir lo siguiente: frente a un lenguaje verbal o visual sin colorido o sin referencia alguna en texturas —esto es, *isotopías* de significados y significantes en una dirección precisa—, de pronto, por poner un ejemplo, aparece un elemento lleno de

referencias colorísticas o de ambientes muy texturizados... La consecuencia es previsible: el *color* y la *textura* tendrán un poder afectante, formalmente hablando, mayor que los blancos y negros o los ambientes tan sólo vagamente sugeridos y, por lo mismo, no descritos en texturas verbales o visuales. Todo esto parece muy lógico y de sentido común. En lo concerniente al *color*, comenta Pérez Benito:

Por mor de este concepto y de esta práctica, los pintores europeos durante casi cuatro siglos han tendido a situar en el foco de interés del cuadro, esto es, en el “topos” donde el autor pretende que se centre la atención sensible del espectador, entre otros fenómenos de relación sensible, específicamente la tricromía fundamental del cuadro: el rojo, el azul y el amarillo más dominantes e intensos. Pero el rojo, el azul y el amarillo más intensos, más puros, es decir, los colores que por su relación con los demás mejor captan la atención y la concentran (seducción y conducción de la mirada), desarrollan la significación de todo el resto de los colores de la obra, graduando y midiendo –esto significa estableciendo sus propios parámetros de valor y de significación– a todos los demás colores en función de este foco perceptivo que da sentido y constituye al fenómeno estético, como tal, en su totalidad significativa [1995: 374-375].

Y, en lo tocante a las texturas, refiere este mismo autor:

Las diferentes gamas texturales, al igual que las cromáticas o las lumínicas, despliegan un juego de relaciones a través del cual el sujeto se ve seducido y conducido hacia un centro o centros de atención sensible, centros que determinan el sentido y valor últimos de dicha experiencia. Lo formal, en su variedad visual-sensible, posee características texturales que mueven a la atención, corresponda, o no, a objetos calificables para el entendimiento. Esto no hace irracional al arte, sino que establece, por contra, la presencia y la efectividad de un lenguaje intencional y homogéneo, con sus propias leyes de formación, al margen de la estructura simbólico-abstracta de determinados lenguajes [1995: 425-426].

En lo que al *tempo* concierne conviene señalar que este hace referencia a la velocidad en la ejecución de una escena o escenas, esto es, a la sensación de velocidad con que nos llega una representación. Es una variable bastante sutil y que afecta casi de manera inconsciente al espectador, porque es difícil que este se haga cargo, en la práctica, del uso organizativo de este elemento. El juego formal de la variable *tempo* no es semejante al que afecta a aquellos elementos que hemos venido viendo hasta aquí. Dicho sea de una manera clara: no es más llamativa una escena, o goza de mayor poder formal, por el hecho de tener más o menos *tempo*; sino que el juego de velocidades distintas genera diseños y organizaciones formales. Queremos recordar, en este punto, el uso magistral que de esta variable se hace en la película *Orgullo y prejuicio* –adaptación de la

novela homónima—, dirigida por Joe Wright. Comienza la obra en un *tempo andante* —en el primer acto— y va haciéndose progresivamente más *lento* hasta el tercer acto, donde se hace *adagio*. Este tercer acto es la *confrontación de la confrontación* y representa en la obra la esencia del amor romántico en su estado puro, la irracionalidad del amor, que en este tercer bloque vendría representado por una situación de amor-odio entre la pareja protagonista. Pues bien, es justamente en este momento cuando el *tempo* disminuye sensiblemente llegando a una mística de la parálisis, a una exaltación del amor en términos de deseo-rechazo. Pasado este acto mágico, cuando ya la obra camina hacia la unión de los amantes, el *tempo* se va acelerando hasta volver casi a recuperar la velocidad del primer acto. Todo esto, claro está, unido al diseño de otros elementos compositivos armónicos, entre ellos el *ritmo*, que veremos seguidamente.

El *ritmo formal* vendría determinado, es lo habitual, por el juego de duraciones, de la *duración* que tengan las secuencias temáticas y las que entre estas medien, esto es, las intertemáticas, para poder entendernos. En aras de la claridad, sucedería así: duración x de la secuencia temática, duración x de la secuencia intertemática, y así sucesivamente (dicho esto de una manera simple, porque puede haber más de un tema). Y de este modo se iría generando un *ritmo formal*, por decirlo en pocas palabras. Puede que se den otro tipo de situaciones y variables a la hora de determinar el *ritmo formal*. Pero esta situación, la anterior, es bastante generalizable. Por poner alguna relativa excepción. La película *Two for the road* (*Dos en la carretera*), cuyo magnífico guión es obra de Frederick Raphael, seguiría la pauta a que acabamos de referirnos —la de combinar duraciones de espacios temáticos e intertemáticos—, pero en confluencia con otros elementos que no viene al caso explicar detenidamente, a saber, las líneas de contrastes *climáticas* y *anticlimáticas*, que van dando una cierta coherencia y organización a las duraciones que hemos citado. Pero esta particularidad no rebajaría la certeza de la afirmación general, que también se deja notar en esta obra —nos referimos al juego de las *duraciones*—. En el *Edipo rey*, el *ritmo formal* va generando unas cajas temáticas e intertemáticas con ciertas cadencias, que acaban determinando un *ritmo*, una latencia, una pulsación cada vez más agitada que se corresponde perfectamente con el contenido de lo que va ocurriendo.

Para acabar, vamos a hacer una última y necesaria aclaración. La explicación de los conceptos y variables de la *dimensión técnica*, a que venimos refiriéndonos, se produce en situación de independencia entre las variables, aislándolas de otras influencias a fin de entenderlas mejor. Pero está claro que en la obra dramática todas las variables formales y aun de otras dimensiones viven entremezclándose, por lo que no es tan fácil, a veces, conocer lo que está ocurriendo en términos de interés, focalizaciones, fuerzas predominantes... Aquí contará el conocimiento y debida formación del artista, convenientemente educado, para discernir hacia dónde quiere dirigir la atención de la obra y cómo debe hacerlo; sabiendo, claro está, si lo que busca y persigue se está produciendo o si, por el contrario, algo está fallando. En esto consiste, precisamente, la labor del arte, que no es tan sencilla como algunos dan a entender o pudiera parecer a simple vista.

5.3) La estructura técnica como dimensión histórica prioritaria a la hora de emitir juicios de carácter artístico. Su actual sustitución o competencia con la tensión dramática.

Lo que a lo largo de este apartado hemos venido a denominar como *forma* o *dimensión técnico-dramática* es una perspectiva de carácter organizativo que históricamente ha gozado de gran prestigio, hasta el punto de haber sido considerada como una dimensión prioritaria y fundamental a la hora de emitir juicios de carácter artístico, desde un punto de vista crítico-dramático; y a los efectos de llegar a ser y sentirse artista, el dominio de esta dimensión se ha interpretado siempre como una condición inexcusable para poder aspirar «al Parnaso». Bien es cierto que, como todo lo relativo a la *tensión dramática*, este tipo de cuestiones relativas a la técnica o al oficio del arte quizás se hayan prestado más a una atención y aprendizaje en talleres y academias, que en otros ambientes posiblemente más serios o científicos, sin que tampoco estos últimos hayan rehuido este estudio. No obstante, si nos dedicáramos a buscar cualesquiera referencias en lo relativo a estos temas, seguro que llenaríamos archivos de citas en favor de la tesis que al comienzo del subapartado acabamos de hacer notar, pero quizás ninguna tan fervorosa como aquella de Beethoven, que nos viene a la memoria por ser archiconocida, y que decía, no literalmente, algo así como que debíamos de buscar en *la forma* porque en ella estaba escondido, y por lo tanto había de ser encontrado, el secreto del arte.

La *forma* entendida como técnica, a la que venimos refiriéndonos, permite alcanzar algunos objetivos que para el arte, al menos para ese Arte que nos llega desde nuestra más inveterada tradición, resultan ser absolutamente irrenunciables.

En primer lugar, la *forma* establece un orden de lectura: qué es lo primero –o qué es lo más importante–, qué debemos leer en segundo lugar, qué en tercero y así sucesivamente. Y ello, no por una imposición convencional o capricho dictatorial de no se sabe qué recurso artístico inventado, sino por el sentido natural y abstracto de las manchas, de las formas, tal y como explicábamos más arriba al estudiar cada uno de los elementos que componen esta variable. Es decir, lo que estamos afirmando, y hemos venido explicar, es que la *forma*, esto es, los elementos que describe lo formal tienen una voluntad, un cierto sentido por sí mismos, al margen de lo que nosotros o el autor, o quien sea, podamos decidir. Y es esa voluntad propiamente formal la que vendría a establecer ese cierto orden en la lectura que contribuye a la claridad expositiva en términos de lenguaje artístico.

En segundo lugar, esta *forma* de la que venimos hablando nos permite congraciarse el edificio que estemos construyendo con todo un equilibrio de estructuras y organizaciones de tipo formal que se consideran indispensables para poder hablar de una *composición* de carácter artístico, históricamente hablando, claro está. Nos referimos a pesos, contrapesos, cimentaciones, sugerencias, énfasis... etcétera.

Y por último, el término *forma* siempre ha venido asociado, históricamente, a la misteriosa palabra *belleza*. Una de las perspectivas y posibilidades esenciales de la *forma*, entendida como lenguaje de lo bello, es la de la *síntesis*, es decir, poder mirar a través de ritmos unitivos que discurren a lo largo de toda la obra – juntamente y a través del dibujo estilístico– y que vendrían, en su comprensión, es decir, en ese acto intelectual que consiste en entender el todo de algo, a asociarnos o a redirigirnos hacia un universo trascendente que no es otro que el de la belleza intelectual o de carácter, por decirlo de alguna manera, espiritual.

Sin duda alguna y sea esto como fuere, la *forma* es, o ha sido, una dimensión histórica de primer orden a la hora de hablar de arte dramático y, detrás de cada obra, no es difícil observar el esfuerzo compositivo de su creador en la dirección mencionada, al menos hasta donde nosotros podemos llegar a conocer.

Dicho esto podemos afirmar que esta variable *técnica* de la que hablamos, sin dejar de existir o de tener presencia en el drama, ha cedido su supremacía, a nuestro entender, en beneficio de esa otra dimensión, también estudiada más arriba, que sería la *tensión dramática*. A saber, parece que en el *giro dramático* teleserial norteamericano hay un gran afán por comunicar, por mantener a toda costa la atención, el interés, la *tensión dramática* del espectador, por encima, si ello fuera necesario, de otras variables como la *forma* artística. Este factor no es una absoluta novedad. Ya hemos hablado de la *tensión dramática* como de una variable asociada históricamente al *canon* dramático occidental. Los grandes del drama, a saber, Sófocles, Shakespeare o Lope, entre ellos, gestionan –en nuestra opinión– con una enorme habilidad esta dimensión dramática vinculada al interés de la obra. Sólo queríamos decir que la *forma* parece que, en nuestros días, cedería su superioridad, su supremacía, como decíamos antes, a favor y en beneficio de eso que hemos venido a denominar la corriente atenta o *tensión dramática* de la obra artística.

5.4) *La forma en el Edipo rey*

Edipo es una tragedia que, desde las grandes magnitudes que generan los espacios de grandeza, y desde la lentitud, va ganando en brevedad, en pulsiones rítmicas cada vez más intensas y aceleradas que latén alrededor del tema en la obra. No se trata sólo de una rítmica en este sentido, sino también de que las cajas que van cerrando el *tema* de la *acción* dramática, como se verá, son cada vez más pequeñas y se hallan cada vez más próximas unas a otras. Hay una estructura de agobio y de encerramiento temático compositivo¹⁴.

Así por ejemplo, desde el inicio de la obra hasta la primera aparición del *tema* hay todo un largo período expositivo de 232 versos. Es decir, el primer espacio o antesala, antes de la aparición temática, ocuparía 232 versos –del inicio hasta el verso 297–.

La primera aparición temática es de 164 versos –en el episodio primero, versos 298 a 462–. A continuación, hay un nuevo espacio inter-temático de 228 versos –es decir, similar al primero; versos 513 a 740–. Luego, segunda aparición

¹⁴ Sobre la estructura formal en el *Edipo rey*, véase Rodríguez Adrados [1972].

temática de 115 versos –versos 745 a 862, en el episodio segundo–. Posteriormente, otros 114 versos inter-temáticos –911 a 1025, episodio tercero–. Tercera aparición temática, 60 versos –episodio tercero, del 1025 al 1069–. A continuación, 55 versos inter-temáticos en el episodio cuarto –versos 1110 a 1165–. Cuarta aparición temática, 20 versos –episodio cuarto, versos 1168 a 1185–. Entramos en la resolución o éxodo, donde se genera nueva amplitud: 85 versos inter-temáticos, del 1223 a 1308. Y quinta y última aparición temática, de 114 más 108 versos –220 en total, más o menos como el primer espacio intertemático–, del verso 1308 al 1422 y 1530.

Los entreactos, o partes corales, acompañan esta rítmica, a saber: 64 versos el párodo, 49 el estásimo primero, 47 el segundo, 23 el tercero, y 36 el cuarto.

Este que acabamos de describir, en los dos párrafos anteriores, es el *ritmo* unitivo *formal* de la obra.

En cuanto al uso del *tiempo* –que no del *tempo*–, una variable *narrativo-estructural* de uso formal, es evidente que no hay marcas temporales en la obra, ello en armonía con el carácter intemporal de los temas universales y personajes planos que aquí encontramos. Pero sí que hay un sentido del tiempo en los entreactos. Entre el prólogo y el episodio primero puede haber pasado un día. Entre el episodio primero y el segundo, puede que hayan pasado unas horas. Entre el episodio segundo y el tercero, también unas horas. Entre el episodio tercero y el cuarto, un espacio muy breve. Y entre el episodio cuarto y el éxodo, casi no hay elipsis. Además, la vivencia del *tiempo* y de la *acción* es muy *kairos*, como por otra parte parece tener sentido.

En cuanto a la *situación*, entendido este término desde un punto de vista formal –no nos referimos aquí a la situación dramática–, se puede decir que el verdadero conflicto aparece hacia el punto medio de la obra, hacia el verso 745. Ya no se trata de una confrontación con Tiresias o Creonte –seudoconflicto–, sino de una verdadera agonía que sufre Edipo consigo mismo. De esta manera, Sófocles logra centrar la obra, la verdadera obra, en la segunda mitad de la *acción* dramática. Así deja toda la *intensidad* y los *dibujos formales* más complejos para el final de la *acción*.

También Sófocles utiliza, a veces, los contrastes de *pathos*, de proyección sentimental, para poner de relieve y enfatizar el *tema* de la obra. Así por ejemplo,

en el episodio segundo hay un *pathos* de alivio después de la salida de Creonte y antes de centrarse en el agobiante *conflicto* «ser-parecer». Pasa lo mismo en el episodio tercero, antes de que se sepa que Edipo no es el hijo de Pólibo.

En fin, hechos estos breves comentarios sobre la *forma* en esta obra trágica, podemos afirmar que hasta aquí se ha visto paso a paso cada una de las dimensiones y variables que, a nuestro juicio, vendrían a componer eso que denominamos una propuesta de *canon dramático* para Occidente, que recogería esas herramientas y concepciones prácticas que a lo largo de la historia han aparecido en nuestra obras dramáticas. A continuación, en la segunda parte del trabajo, y haciendo uso como modelo analítico del *canon* hasta aquí tratado, vamos a adentrarnos en el estudio de un cambio dramático, a nuestro juicio significativo y fundamental: cambio que vamos a denominar «giro dramático», y que se está produciendo desde hace algunos años, muy pocos, a través de algunas de las series más famosas y populares de la televisión norteamericana. Este *giro dramático*, con sus características y peculiaridades más importantes, va a ser analizado a continuación por representar un cambio de *modelo dramático*, a nuestro modo de entender, bastante relevante en el panorama del drama occidental. Pero como todo lo nuevo, este *giro* no deja de tener sus antecedentes, que nosotros hemos querido reconocer en algunas obras de nuestro Siglo de Oro – *Fuente Ovejuna*–; una época que, por su «anticlasicismo», se presenta ante nuestra vista como un antecedente bastante claro del cambio dramático audiovisual más revolucionario y popular desde que se empezaron a contar historias a través de esa pantalla, cada vez más integrada y compleja, que todavía continuamos llamando, impropia y falsamente, «televisión».

Espacio Estético Dramático (Canon Dramático)

1) Argumento: estructura de los hechos, nudos dramáticos, proyecciones sentimentales.

2) Organización Dramática:

- Externa: bloques o actos
- Media: temas
- Interna: movimientos dramáticos

3) Tensión Dramática: conflicto y activación dramática.

4) Técnicas Narrativas: O coincide con la Organización narrativa o es sustituida por el esquema de Tensión dramática o por la Organización técnica.

5) Organización Técnica o Forma:

- Situación en la obra
- Complejidad de dibujo
 - Intensidad
 - Duración
 - Colores
 - Texturas
 - Tempo
 - Ritmo.

Segunda Parte

Las nuevas teleseries norteamericanas: emergencia y establecimiento de un nuevo modelo

1- *Consideraciones generales e históricas. Introducción al nuevo modelo.* Fuente Ovejuna.

- 1.1) *Experiencia estética ante las nuevas series. Qué series. Impresiones. Desconcierto.*
- 1.2) *Algo distinto emerge: un nuevo paradigma. Sus notas y contrastes con el modelo clásico. Evolución y cambio.*
- 1.3) *Algunas notas históricas del serial televisivo en los Estados Unidos.*
- 1.4) *Fuente Ovejuna: un análisis. Antecedentes del giro dramático norteamericano en Fuente Ovejuna.*

1.1) *Experiencia estética ante las nuevas series. Qué series. Impresiones. Desconcierto.*

Los primeros años del tercer milenio se preñaban a veces de grandes noticias y significativos gestos, expectativas o ansias y esperanzas de regeneración en este o aquel aspecto de la vida o del pensamiento; y, con seguridad, también vinieron acompañados de acontecimientos indeseables en diferentes dimensiones de la existencia. Encontraremos, con total seguridad, referencia a este tipo de sucesos, si lo deseamos, accediendo a cualquiera de las páginas de Google que nos ayudaran a rememorar el pasado más reciente; pero no vamos a ir a un servidor de información, no es el objetivo de este trabajo, para poder revivir algo que a todas luces resulta tan evidente como innecesario en este punto del estudio. En medio de tantas profecías de cambio, esta es la cuestión, la vida continuaba necesariamente igual y algunos podían refugiarse en su pantalla de la televisión, de uno u otro tamaño, ensoñando momentos de tranquilidad, aunque sólo fuera haciendo zapping, o quizás contemplando programas insustanciales, sin trasfondo, sin objetivo de resonancia o repercusión alguna, en el ámbito de su aburrida intimidad. Y en medio de todo este panorama carente de reales expectativas –la presente introducción no pretende en este punto respetar la cronología de la emergencia de las nuevas series–, una noche, sin previo anuncio en la programación de las cadenas, se proyectó un pantallazo en el que un adolescente era perseguido con tenaz espectacularidad por un coche de policía sin otro motivo o razón distinta que la de haber acompañado sin ganas a su hermano en un delito contra la propiedad, con el único propósito de no dejarle solo, para decirle que no lo hiciera, que dejara de delinquir, que abandonara su búsqueda fraudulenta de

una oscura felicidad, todo ello en un arrojo de fraterno compromiso y sacrificada lealtad. La escena estaba bien rodada, aunque no era nada especial. Todo parecía indicar que se trataba de una película del montón; un tópico al uso en formato filmico norteamericano. Pero al ir avanzando, uno se encontraba con un conjunto de *personajes* y *puntos de vista*, maneras de abordar las temáticas, que resultaban un tanto frescas, con olor a nuevo o, al menos, a algo distinto. Era el año 2004, según recordamos, y la serie a que hacemos referencia se llamaba *The OC*, o también *OC* (*The OC*, Warner: 2003/2004), siglas que representan el nombre del suburbio «bien» y enclave costero del sur de California, según se nos iba informando, que después sabríamos que los entendidos, los que están puestos al día en cuestiones de sociedad, denominaban como The Orange County, en el Newport Beach californiano... Se trataba de una serie producida por la Warner, cuyo creador, productor ejecutivo y director del equipo de guionistas era Josh Schwartz, después escritor de otras series de éxito en los Estados Unidos como *Chuck* (Warner: 2007/2008) o la famosa *Gossip Girl* (Warner: 2007/2008), esta última un glamoroso *remake* de la ya citada *OC* pero con condimentos sabrosos a la neoyorkina. Esta serie, *The Orange County*, era y se trataba de uno de los primeros y diferentes, así como definitivos, escalones hacia el cambio de lo que pocos años después se demostró un nuevo modelo, un innovador paradigma en el proceso de cambio dramático impulsado por la televisión más popular de los Estados Unidos. Baste como síntoma de lo que estaba ocurriendo, y de sus preliminares en los años ochenta y noventa, leer el título, por ejemplo, de un artículo de Cascajosa, que no hace sino reflejar la esencia del estudio de uno de los pioneros de la ficción de calidad en los Estados Unidos, Robert Thompson, que reza como sigue: Por un drama de calidad en televisión, la segunda edad dorada de la televisión norteamericana o Television's second Golden age donde, entre otras cosas, se dice:

Thompson analizaba el drama televisivo de los años ochenta y principios de los noventa y llegaba a la conclusión de que, a través de series como *Canción triste de Hill Street*, *Luz de luna*, *Hospital* y *Twin peaks*, el drama volvía a vivir, gracias a una combinación entre calidad formal y temática, una segunda edad dorada. La primera edad dorada de la televisión norteamericana fue el seminal periodo comprendido entre finales de los años cuarenta y mediados de los cincuenta, en el que el drama antológico, realizado en directo desde Nueva York, fue el formato rey antes de ser desplazado por las series episódicas filmadas en Hollywood [2005b: 1].

The OC fue, en todo caso y siempre a nuestro juicio, más que una serie; muy probablemente se erigió en un enclave mítico que sin bombo o platillo, sin saber exactamente adónde íbamos, acabó por convertirse, seguramente, en un fenómeno de la cultura *pop* norteamericana donde el dinero y el lujo se metamorfoseaban en los valores principales de una parte de la juventud de nuestro tiempo. «Pero desde el momento en que el problemático Ryan Atwood se iba a vivir con los Cohen», según rezaba la sinopsis oficial de los DVD a la venta, «nada permanecía igual... La incorporación de Ryan provocaba en Newport una ola de presión, triángulos amorosos y fuertes conflictos generacionales»... Uno de los efectos o consecuencias que más sorprendían de aquella serie era su enorme popularidad, no ya en los Estados Unidos, lo que de alguna manera podría resultar, acaso, bastante lógico, sino también dentro de nuestras imprevisibles e ibéricas fronteras. No era del todo infrecuente encontrar a miembros de la comunidad o a compañeros de trabajo comentando lo ocurrido en el último capítulo de *The OC*, preocupados por lo que sucediera la semana próxima. Pero todavía era más sorprendente notar cómo muchos de los preadolescentes y púberes de entre los nuestros asistían febrilmente a la emisión de este masivo espectáculo.

Más o menos al mismo tiempo, un poco antes, pero sin alcanzar con éxito televisivo nuestras pantallas hasta el año 2006, comenzaría la producción de otro de los seriales más conocidos de este nuevo y absorbente paradigma, nos referimos a la serie de la Fox, *24* (*24*, Fox: 2001/2002), donde un grupo de terroristas planeaban asesinar al candidato de color a la presidencia de los Estados Unidos, el senador David Palmer. Se trataba de un guión a todas luces a *pie forzado*, en tiempo real las 24 horas de la jornada, donde –en su primera temporada– la hija adolescente del agente federal Jack Bauer, encargado de los servicios de inteligencia, era secuestrada y, por si fuera poco, el equipo con el que Bauer trabaja podría, acaso, estar involucrado en ambos asuntos, secuestro y tentativa de magnicidio. Verdaderamente, era una producción llena de complots, intrigas y héroes que salvan una y mil veces a la entera humanidad. Pero lo sorprendente, creemos, no era tanto la trama, cuanto cómo se abordaba el relato de la *acción* dramática; hablaremos de ella más adelante, como de tantas otras de este nuevo modelo creado por excelentes guionistas, directores y grandes

productores norteamericanos. De esta serie, así como de *Lost*, a la que nos referiremos seguidamente, comenta la profesora Cascajosa que

han destacado por ser dos de los programas más innovadores que han producido las cadenas generalistas norteamericanas en los últimos años, logrando notables resultados de audiencia y entusiasta reconocimiento crítico [2005b: 3].

No fue menos sorprendente, entre el año 2004 y el 2006, el inicio y aparición de una serie de tanto éxito y, a nuestro juicio, de tanta calidad como *Los Soprano* (Warner: 2004), una innovadora reinterpretación del fenómeno de la mafia en los Estados Unidos. Como afirma Cascajosa en relación con esta serie:

Casi unánimemente considerada como el mejor drama televisivo de todos los tiempos, *Los Soprano* es una auténtica joya narrativa cuyas dramáticas peripecias han sido comparadas, sí, con Shakespeare. Dejando de lado hiperbólicos y a menudo rebuscados símiles, la serie ganadora de 18 Emys sin duda ha marcado un hito en la pantalla chica y probablemente señale el momento crucial de esta nueva edad dorada de la televisión americana [2008: 45].

A continuación, *Lost* (ABC: 2004/2005), en la que un grupo de cuarenta y ocho náufragos se ven atrapados en una isla que oculta grandes misterios.

La originalidad de *Perdidos* no estaba tanto en su propuesta argumental (los supervivientes de un accidente aéreo deben sobrevivir en una isla desierta a la espera de ser rescatados) ni en la inclusión de un misterio con toque sobrenatural, sino en una elaborada estructura narrativa en la que cada capítulo se articulaba en torno a los recuerdos de un personaje concreto acerca de su vida pasada o las circunstancias que lo llevaron a coger el infortunado vuelo desde Sydney a Los Ángeles [2005a: 176].

O, además, la archiconocida y popularísima serie, también de televisión, *Prison Break* (Fox: 2005/2006), en la que las conjuras políticas acaban por elegir un «cabeza de turco» en la persona de Lincoln Barrows sin duda alguna para que cargue con una buena parte de determinados crímenes públicos por los cuales Michael, su leal hermano, habrá de jugarse la vida tratando de liberarle; y de esta forma se dará origen a un palpitante *thriller* en el que hacer posible la huida, abrirse paso y escapar en medio de tanta brutalidad y traición, resultará sólo el comienzo de una aventura que terminará siendo demasiado peligrosa. Según Meléndez Wong

El análisis de esta serie parte de la base de que la prisión de Fox River constituye un microcosmos, es decir, un universo que por tener unas características especiales condensa, con sus propias reglas y sus propios personajes, la sociedad americana que existe fuera de sus puertas. *Prison Break*

nos enseña la parte oscura de ese mundo desconocido que es la cárcel, en la que se encuentran personajes tan repudiados como ambiguos. Estos personajes, a pesar de su historial delictivo, representan valores y problemas de la sociedad actual referidos a temas sociales como la integración racial, la inmigración, la homosexualidad o incluso un tema tan tabú como pueda ser la pena de muerte, cuestionada en nuestros días [2008:1-2].

Para acabar con las series a que, de una u otra forma, vamos a hacer más referencia o tenemos más en mente a la hora de hacer estos comentarios, hemos de decir que sólo pasados algunos años tuvimos la oportunidad de contemplar dos productos que se nos antojan de una gran calidad dramática inmersos, por supuesto, en el mismo modelo o paradigma que los ya citados anteriormente. Nos referimos a la versión norteamericana de la divertida telenovela *Ugly Betty* (Touchstone: 2008) y a ese falso documental sobre los vampiros en América que ha recibido el título de *True Blood* (Warner: 2009), del ya prestigioso y mundialmente conocido Alan Ball, creador de la que fue popular serie televisiva *A dos metros bajo tierra*. Como indica Huerta Floriano

El guionista y productor Alan Ball creo la serie *A dos metros bajo tierra* («Six feet under») para la cadena de televisión por cable HBO. Los premios, los reconocimientos y las excelentes críticas, así como la aceptación del público, tanto nacional como internacional, han otorgado al producto un sello de calidad generalmente admitido [2005: 1].

Estamos hablando de producciones que gozaron de máxima audiencia y todavía son populares en estos días y que, además, han merecido especiales galardones en un país tan competitivo en el sector audiovisual como son los Estados Unidos de América.

Sin ninguna duda, entre tantas nuevas telenovelas –a algunas de las cuales haremos referencia más adelante– podrían existir y existen, desde luego, todavía más a incluir dentro de este nuevo modelo dramático que surge al calor de una «segunda edad dorada» de enorme calidad en el ámbito de la televisión norteamericana [Cascajosa, 2005b]. Por ejemplo, vamos a citar, aunque no la utilizaremos como caso en el trabajo –ello por sus especiales particularidades formales y de mercado–, la teatral y minoritaria producción *In treatment* (Fox: 2009), que en episodios de una duración aproximada de 25 minutos, exhibe las confidencias de una consulta psiquiátrica con un paciente distinto por capítulo, entre cinco y seis por temporada, con una ulterior revisión de los casos por el supervisor a que el propio psiquiatra se somete semanalmente. O, quizás –

también– el serial magníficamente producido que lleva por título *Mad Men* (HBO: 2007), inspirada en el mundo de la publicidad de Nueva York en los años sesenta.

No todas las series que, aun siendo brillantes en su producción, están proyectándose durante estos años en nuestras pantallas responden necesariamente a este nuevo modelo dramático. Hemos escogido las citadas por parecernos las más representativas, hasta la fecha, de este innovador paradigma.

Sí que nos gustaría, no obstante, describir cómo recibimos desde un punto de vista emocional y, también, intelectual..., dicho de otra manera, qué tipo de impresión nos produjo como espectadores acostumbrados al drama y a la ficción televisiva la aparición de este nuevo modelo; es decir, saber qué tipo de sensaciones estéticas experimentamos al contacto con la emergencia de una nueva manera de hacer el drama de marchamo televisivo.

En primer lugar, la idea o sensación sobre el nacimiento de un nuevo modelo dramático, tomado como «hecho, iluminación o descubrimiento», no fue inmediata, como resultará lógico deducir. Más bien, es muy posterior, no ya al visionado de estas series, sino incluso al propio análisis de la *organización dramática* y estructural de las mismas. Si tuviéramos que resumir las impresiones, de carácter originario, que este acontecimiento histórico nos provoca, o nos provocó en su día, quizás los términos a utilizar no serían otros que los de gozo y desconcierto; y sólo muy posteriormente el de familiaridad cultural, el de anclaje en nuestra tradición dramática. El gozo emocional o, en algunos casos, intelectual a que nos referimos derivaría del hecho, quizás, de poder observar una nueva maquinaria de relojería abriéndose paso entre el acostumbramiento dramático a que el cine y la televisión, en términos generales, nos tenían acostumbrados. Claro está que podemos y podíamos, a veces, encontrar cualificadas excepciones, siempre a nuestro juicio, pongamos en determinadas series televisivas y en el cine independiente, sobre todo de marchamo anglosajón –ello sin hablar ahora de las que pudieran ser consideradas novedades en el mundo del teatro–.

En segundo lugar, podríamos hablar, como ya adelantábamos, de una experiencia de desconcierto, de una sensación de extravío, de una estética laberíntica. La verdad es que a las nuevas formas de utilizar el drama viene a sumarse, además, el hecho de la enorme cantidad de tramas que aparecen

simultáneamente en escena. Si, tradicionalmente, estábamos acostumbrados a desarrollar, como máximo, dos o tres temas, el nuevo modelo se mueve, a la vez y con natural facilidad, en un entorno de cinco a siete temas distintos –y a veces más–. Este hecho contribuye a generar una sensación de fragmentación compositiva que en un inicio resulta, sin lugar a duda, un tanto desconcertante.

Para poder concluir estos primeros apuntes de marchamo un tanto personal sobre nuestra recepción televisiva en lo que hace referencia al nuevo modelo, podríamos decir que sólo mucho después, al haber meditado sobre el detenido análisis de estos seriales, caeremos en la cuenta de que ya en otras épocas anteriores de la historia del drama se han seguido inspiraciones de similar calado compositivo-dramático a las del nuevo modelo; claro está que la instrumentación y operatividad de estas «inspiraciones» ha seguido, con toda lógica, derroteros algo distintos, todo ello como iremos viendo al hablar de los antecedentes de este *giro* dramático norteamericano.

1.2) Algo distinto emerge: un nuevo paradigma. Sus notas y contrastes con el modelo clásico. Evolución o cambio y punto de vista del análisis.

Después de haber tomado un buen número de notas sobre estas nuevas series, de haber minutado y hecho el análisis de tantos de sus capítulos y una vez hemos dado vueltas y traído a la memoria el fenómeno que es objeto de este estudio, nos parece probable el hecho de que nos hallemos ante un nuevo modelo dramático, una nueva manera de abordar la ficción televisiva en sus aspectos literarios. Ya hemos tenido noticia, no obstante, de algún largo cinematográfico influido por este nuevo paradigma pero, por el momento, el modelo se circunscribe con carácter fundamental a algunas series muy conocidas de televisión, como las ya citadas.

Desde luego, de los primeros análisis se desprenden ya algunas notas muy generales que van caracterizando este nuevo modelo serial. Nos referimos, por ejemplo, a la debilitación del proceso causativo o de necesaria linealidad como sistema narrativo-dramático y, en consecuencia, al uso de un tiempo algo más horizontal o de conciencia, más libre también, a la hora de afrontar este tipo de guiones.

Igualmente, podríamos hablar de una constante mezcla e interconexión de los diferentes temas y planos dramáticos a la hora de desarrollar la *acción*; y también

de una fusión de mundos distintos, ya sean de carácter onírico, fantástico, realidad y mítica, etcétera, mundos inventados... En alguno de estos sentidos indica Cascajosa:

Estos no serían los únicos ejemplos en los que notables series de ficción iban a tomar, de manera más o menos reconocida, su inspiración de programas encuadrados en los subgéneros de la telerrealidad. Además de los citados, quizás el más celebre sea el de *Perdidos*... Pero la idea de representar la ficción utilizando las técnicas del documental no era tampoco inédita. En Gran Bretaña Ricky Gervais y Stephen Merchant crearon *The office* (BBC, 2001-2003) un falso documental sobre la vida en una oficina... [2007: 99-101].

No nos será fácil eludir, a la vista de las nuevas series, las perspectivas múltiples, las tendencias desestructuradoras, las inclinaciones hacia la libertad expresiva que tendrán repercusiones en todos los aspectos constructivos del drama, entre los que no podemos excluir el relativo a los personajes, evidentemente fragmentados, tantas veces deconstruidos o guiados, aquí o allá, por la *gana* o el impulso del momento; ello al margen de que puedan gozar de trazos heroicos, redondos, simbólicos, estar al servicio de previas estructuras o generarlas al hilo de sus avatares.

Si estas notas resultan demasiado generales, e incluso comunes a otras manifestaciones literarias de nuestro tiempo, su concreción, que iremos viendo y desarrollando, nos puede ir ya dando unas primeras pinceladas sobre el nuevo modelo dramático a que venimos refiriéndonos.

Pero antes de abordar esta primera y concreta caracterización del modelo serial actual norteamericano, nos gustaría dedicar unas líneas al problema de si este *modelo dramático* es el resultado de una evolución o, más bien, un fruto nuevo, un cambio de dirección en la manera de hacer el drama, la serie televisiva, y por lo tanto un nuevo modelo o *paradigma dramático* en la historia de las teleseries norteamericanas. Y el dilema, evolución o novedad, no deja de ser un tanto sofisticado, porque está claro que un *modelo dramático*, aun conformando un paradigma nuevo, siempre anclará alguno o algunos de sus trazos, como es lógico, en el pasado. Aun así, y siempre a nuestro juicio, esta pregunta en forma de dilema resulta absolutamente ineludible en un trabajo de estas características. Creemos que un producto literario, sea este cual fuere, será el resultado de unas influencias históricas, también de unos gustos personales del o de los autores de la obra y, además, estará sometido, aunque sea de manera inconsciente, a las tendencias y

planteamientos del mundo en el que ve la luz. Por lo tanto, las inspiraciones en la tradición, unas u otras, y el sometimiento a las inclinaciones de su época resultarán siempre ineludibles.

Qué duda cabe de que, en el caso que nos ocupa, la evolución del sector audiovisual en los Estados Unidos desde sus inicios, las tendencias y progresión de los grandes grupos que giran alrededor de la televisión, y la emergencia de las cadenas de cable, más recientemente, han venido determinando, también, al hilo de sus estrategias industriales, los sucesivos pasos y consiguiente asunción de nuevos formatos narrativos por parte de los actuales creadores de telenovelas, como veremos al hacer un análisis histórico de las teleseries en América. Este ha sido uno de los elementos relevantes que ha llegado a influenciar el devenir artístico de los nuevos productos, de ello no hay lugar a duda. Como también ha tenido su parte la interconexión de carácter personal y profesional entre los distintos oficios y trabajadores del cine y la televisión, entre otros factores –nos referimos, claro está, a los Estados Unidos–. De ahí, en parte, nace todo un juego de hipertextualidad e intercambio al que hace también referencia la profesora Cascajosa:

La relación de intercambio establecida entre cine y televisión con la novela y el teatro ha sido imitada por otros modos de representación como el serial radiofónico, el cómic y el videojuego. En los procesos de hipertextualidad cruzada series de televisión, telefilmes y películas intercambian materiales de forma bidireccional. En el eje series de televisión / películas los intercambios se remontan a los cuarenta y cincuenta, cuando la televisión aún estaba dando sus primeros pasos [2006b: 9-10].

Pero la perspectiva de nuestro trabajo, exclusiva y esencialmente dramática, no entra a recoger este tipo de análisis y elementos que, aun siendo muy interesantes, no pertenecen al corazón mismo de nuestro estudio y punto de vista. Haremos algunas referencias a este tipo de cuestiones en el siguiente subapartado. Pero nuestra misión no consiste en entrar en este tipo de reflexiones que, aunque hayan condicionado de una manera u otra los formatos de los guiones televisivos –por razones industriales–, no pertenecen a la discusión fundamental de carácter dramático que guía nuestros pasos, a saber, en qué radica, cuál es la constitución esencial de este nuevo drama, cuáles sean sus precisas y concretas características: esta es la exacta y perfectamente delimitada cuestión de nuestro estudio, ello al

margen de una multitud de factores, también de carácter industrial, que nos hallan traído hasta este punto.

Algo más cerca de nuestro ámbito, se podría afirmar que la historia de las estructuras seriales en la televisión norteamericana sí podría darnos algunas pistas, más o menos significativas, sobre cómo se haya podido llegar al *modelo dramático* propio de los teleseriales de nuestros días. Y probablemente, esta afirmación tenga cierto sentido, una parte de verdad. Algunas producciones del pasado, efectivamente, podrían dibujar ciertos trazos y pinceladas, de carácter organizativo, que serían reconocibles en las teleseries objeto de nuestra tesis. Esto es, si en *Twin Peaks* (ABC: 1990/1991) algunos dirían que se pueden hallar gestos comparables al de las actuales producciones para la televisión, otros verían que en *La canción triste de Hill Street* (NBC:1981/1987), por su complejo y sofisticado desarrollo de tipo dramático, también se pudiera encontrar algún tipo de antecedente reconocible en el sello actual de nuestras telenovelas. Y, probablemente, no faltaría cierta razón a los que tales afirmaciones hicieran. Pero el asunto es que, desde esta perspectiva, la propia del trabajo, el problema objeto de nuestro estudio no es el que se argumenta, por muy interesante que este sea, a saber: si alguna o algunas teleseries del pasado, o el conjunto de ellas en toda su trayectoria hubiera podido condicionar o anticipar el desarrollo de las teleseries contemporáneas. Hemos dicho que, evidentemente, siempre que uno mira al pasado, y más en el terreno en el que nos hallamos, se acaban por encontrar vestigios de lo que actualmente está sucediendo, claro está.

Pero la cuestión, como decíamos, no es en absoluto la que se indica, sino el análisis del nuevo *modelo dramático* emergente en muchas de las teleseries más prestigiosas de reciente creación. El asunto es que tenemos delante un nuevo *paradigma dramático*, esta es la cuestión, cuya esencia resulta ser la total libertad, la *gana* estético dramática o el impulso de carácter formal, a saber, que lo que ocurre en escena, la llamada *acción* dramática, funcione, por decirlo de alguna manera, que resulte bien; y ello al margen de cualquier norma o cortapisa de anclaje neoclásico. Y es este factor, justamente, el que separa y aísla el presente *modelo* de cualquiera de los planteamientos de las teleseries anteriores, independientemente de que estas pudieran presentar ciertos gestos anticipatorios

del fenómeno a que estamos asistiendo; fueren estos de carácter narrativo-estructural o de marchamo sectorial.

No es discutible que, como decimos, la historia del sector audiovisual y su influencia estratégica en el formato de los teleseriales o, también, la historia de las estructuras dramáticas de las telenovelas, sin duda alguna, pudieran aportarnos datos sobre el cómo se haya podido llegar a la situación presente en el ámbito literario dramático, ello en términos generales y viendo la evolución a posteriori, claro está. Como tampoco lo es que si adoptáramos cualquiera de las dimensiones posibles y razonables a la hora de estudiar el fenómeno o aspecto objeto de nuestra tesis –filosófica, política, económico-financiera, comercial, sociológica, antropológica, ética, cultural, estética...– también hallaríamos trazos, grandes gestos, evoluciones, razonamientos... que, sin duda alguna, contribuirían a hallar una explicación sobre el problema total que tratamos aquí de abordar. Pero, como ya hemos dicho, nuestra aportación pretende ser únicamente de carácter dramático; tratamos de centrarnos, exclusivamente, en el *modelo dramático* nuevo que emerge al calor de las teleseries más importantes y populares de los Estados Unidos, en nuestros días, y queremos explicar ese *modelo* en sus características y determinantes dramáticos de carácter constitutivo, nada más. Y de acuerdo con este propósito vamos a proceder, sin tomar otros derroteros por importantes que estos pudieran ser. Así que vamos a pintar, a continuación, las características que atesora el *nuevo modelo dramático*, de manera concreta.

Hay autores como la profesora Cascajosa que, al escribir sobre las teleseries más recientes norteamericanas, no dejan de señalar ciertas notas diferenciales que, aun no hallándose dentro del proceso constructivo-dramático que a nosotros más nos interesa, no podemos dejar de señalar por su interés. Nos referimos, en términos generales y por poner dos ejemplos dignos de mención, a la *hibridación* entre realidad y ficción en estas teleseries –en este sentido recordamos, por poner un caso, cómo la serie *True Blood* es un documental sobre la lucha de los vampiros por la igualdad de sus derechos civiles en América– [2007] o, en segundo término, a la importancia que cobra el *hipertexto* en cualquiera de sus distintas formulaciones, entendiendo este en el sentido de «cruces» o «reutilizaciones» de productos culturales en el ámbito de las propias teleseries, antecedentes, secuelas, etcétera [2006].

Pero yendo al ámbito más estricto de nuestro concreto estudio, esto es, el constructivo-dramático, la primera de las características a citar en el modelo serial televisivo de nuestros días, en los Estados Unidos, sería la relacionada con el *número de temas* a tratar en cada obra, como ya decíamos al término del anterior subapartado. Adelantábamos en la primera parte del trabajo que en un paradigma clásico la *acción* dramática discurre en un tema principal y, como mucho, en otros dos temas menores que podríamos llamar secundarios. Dentro del nuevo paradigma, así denominaremos de ahora en adelante al nuevo modelo dramático teleserial norteamericano, los temas de una obra suelen ser entre cinco y siete, si no más, como decíamos. Ya sólo esta nota característica, por sí misma, introduce toda una tendencia laberíntica en la obra, un dinamismo, una sensación de movilidad y fragmentación en la *acción* dramática que hasta ahora no somos conscientes de haber podido apreciar a lo largo de la historia, no ya de las telenovelas, sino del mundo dramático en términos generales. Además, de entre todos estos temas, varios o bastantes suelen rivalizar en *importancia*, de modo que muchas veces será difícil determinar si sólo uno de ellos podría ser considerado tema principal o cuál le sucedería en segunda importancia, en tercera, etcétera.

Otra de las características del *nuevo paradigma* tiene que ver con la mutación o *cambio de constitución* o sustancia en los temas de la obra. Así pues, no sólo tenemos obras con muchos temas –en el nuevo modelo– sino que, además, estos temas son cambiantes en su constitución. En un paradigma clásico, como ya mencionábamos, los temas son claros y perfectamente diferenciados de principio a fin en una obra. Es decir, que tales temas permanecen inmutables a lo largo de la obra, no se van transformando a medida que la obra avanza, son uno y el mismo siempre desde el inicio hasta el fin. No ocurre así en el *nuevo paradigma*. Los temas se van transformando «en otra cosa». Tal transformación no necesariamente pasa por que otro tema, por ejemplo, terciario ocupe el lugar del anterior o por que un tema inexistente hasta ese momento pase a formar parte de la *acción* dramática en el lugar del tema en cuestión, lo que podría suceder. El asunto, ahora, es que el tema de que hablamos está mutando constantemente y puede ocurrir cualquier cosa con él. Asistimos a una permanente sustitución o muda en su sustancia. En un contexto de exposición, por ejemplo, el tema sería «tal cosa», en segundo acto ese mismo tema sería «tal otra cosa» y en contexto de resolución, el tema citado se

convertiría o enlazaría ya con «una tercera cosa» o con la cosa ya vista en exposición o con una mezcla de cosas anteriores y otras todavía inexistentes. Tales posibles mutaciones se pueden producir de forma directa, clara, abierta, abrupta o, también, de manera oblicua. Es decir, se puede entrar poco a poco en la nueva sustancia, a través de enlaces de tránsito, para ir a parar –de pronto– a la esencia del nuevo tema. O también podrían salir varias líneas temáticas, por ejemplo, desde el tema ya constituido, a través de las cuales se iría formando el nuevo tema; aunque en algunas ocasiones también podrían desaparecer algunas de estas nuevas líneas para ir a parar a la nada y triunfar sólo alguna de ellas sobre las restantes. Como se podrá deducir, la tendencia laberíntica, de que hablábamos, se producirá con bastante facilidad y, por ello mismo, todos estos giros deben realizarse, y normalmente se realizan, con sumo cuidado y sutileza.

La tercera de las características de este *nuevo modelo* en el drama tendría que ver con el *desvelamiento* acerca de la constitución y esencia de cada uno de sus temas. En un paradigma clásico, el tema no es que aparezca absolutamente claro desde el principio, como decíamos arriba, sino que además tiene su propia identidad y es fácilmente reconocible a simple vista y desde el inicio de la obra. No ocurre, de ninguna manera, lo mismo en el *nuevo modelo dramático*. Cuando aparece una obra en la pantalla, puede ocurrir que asistamos al desarrollo de una serie de asuntos y no sea fácil determinar la identidad del tema, en qué consista, de qué estamos tratando. Y sólo con el paso del tiempo lograremos hallar su identidad que, como hemos dicho, puede volver a cambiar de esencia.

En cuanto a la *jerarquía* de los temas –estable, clara e inmutable dentro de un paradigma clásico–, no es que sea ya absolutamente cambiante dentro del *nuevo modelo* –y no nos referimos solamente a la inversión y baile en la importancia de los temas, sino también al hecho de que pueden aparecer temas totalmente nuevos que generen una también nueva organización jerárquica–, sino que además, por si fuera poco, la jerarquía de que se trate no tiene por qué aparecer prístina desde un primer instante, sino que puede ir desvelándose, podemos ir descubriéndola, poco a poco, es decir, progresivamente.

En lo concerniente al *segundo acto*, este no pasa necesariamente por ser un auténtico conflicto, al menos en todos sus temas, es decir, por ser algún tipo de agobio u obstáculo en la consecución del objetivo que se plantee el protagonista en

ese tema. Muchas veces adquirirá forma de *proyección sentimental* o de *discurso espectacular* o centrará su atención en algún *personaje* o aspectos nuevos del personaje en cuestión. Y cuando sea *conflicto* en estado puro, no necesariamente lo será en el sentido más tradicional de término. Puede que este aparezca narrativizado, esto es, en forma novelesca o en términos de agobio físico –una manifestación o huelga contra alguna causa directamente ajena al tema de que se trate– o, por qué no, en maneras de confrontación psicológica, quizás no tanto contra el personaje protagonista de ese tema, sino en forma de «ruidos» dirigidos contra el espectador que ha de sentir tal conflicto...

Cada movimiento o *contexto dramático* es todo un mundo, por decirlo de alguna manera, toda una vida... Cualquier cosa puede suceder entre un acto y el que, lógicamente, le sucede: cambios de jerarquías temáticas, mutaciones de temas, evoluciones asincrónicas o inesperadas de elementos dramáticos, más o menos previsibles, claro está... La tendencia a la intriga estructural, de carácter dramático, el sentido de *puzzle* y la mentalidad laberíntica pueden constituirse en inspiraciones formales en el desarrollo de la obra.

Las fuerzas agonistas en cualquiera de sus elementos o, también, las antagonistas, pueden llegar a *fragmentarse* y convertirse en nuevos temas, absolutamente independientes.

La *agitación externa*, que se transmite al espectador, no tiene por qué corresponderse con una existencia fuerte de *acción* dramática. El citado sentimiento o apariencia de agitación puede deberse, como se deduce, a cualquiera de los elementos que venimos uno tras otro exponiendo.

Como decíamos en la primera parte, todo lo relativo a la *organización dramática* –estructura de los temas, de la acción, del argumento y sus diversos componentes, organización de los hechos, de los contextos dramáticos–, es y será, en el paradigma clásico, toda ella clara, distinta, estable, funcionalmente aprobada y apropiada; y no ha lugar a la improvisación o al instinto, decíamos páginas atrás, sino que cada cosa e instrumento ocupa su naturaleza y lugar donde está previsto, cuando está previsto, en la manera indicada... Un conflicto es un conflicto, y la activación resulta ser la activación dramática, en su debida manera y proporción. Y esto mismo se podría decir de cada uno de los elementos básicos y esenciales de carácter dramático. Pues bien, dentro del *nuevo paradigma*, todas estas estructuras

funcionales de carácter neoclásico pasan a ocupar un lugar en el baúl de los recuerdos para dar emergencia al instinto, a la *gana* formal, a la improvisación estético-dramática y, en definitivas cuentas, a lo que funciona o puede hacer bien en cada momento.

Lo mismo podríamos decir de la *funcionalidad de los personajes* y de su naturaleza, como ya hacíamos notar al hilo de las notas y características del paradigma clásico. En el *nuevo modelo*, un protagonista podría dejar de serlo, no ya en otro tema distinto de carácter secundario, no queremos decir esto, sino en el mismo tema principal; y pasar a ser, por ejemplo, un personaje muy destacado entre las fuerzas antagonistas. Se pueden producir, por tanto, cambios en las funciones a cumplir por parte de los personajes más importantes de toda la obra.

Un poco más arriba usábamos el término *asincronía* con carácter genérico. Ahora vamos a precisar esta cuestión en lo concerniente al *avance de los temas y periodos*, en el tiempo. En un paradigma clásico, como ya hacíamos notar, los temas avanzan de manera simultánea o casi paralela, en el curso de la *acción* dramática. Y además, señalábamos, se respeta la esencia de los *contextos*. Ya decíamos que, en la exposición, todos los temas muestran carácter expositivo y se desarrollan más o menos a la vez los elementos propios del principio de la *acción* dramática, a saber: semantemas, naturaleza de los personajes, vínculos entre los mismos, situación dramática, señalamiento del objetivo, etcétera. En el segundo acto, se desarrolla la *confrontación* de forma casi simultánea para los distintos temas. Y lo mismo podríamos decir para la *resolución*. Pues bien, todo esto no se produce así en el *nuevo paradigma*. Ni los *temas* tienen que avanzar necesariamente de manera paralela en el tiempo, sino que pueden presentar, como ya decíamos, una cierta *asincronía*; ni tiene por qué respetarse, en el sentido neoclásico del término, la naturaleza de los *contextos dramáticos*, de modo estricto. Es evidente que en período expositivo la *acción* seguirá presentando cierto carácter expositivo, y así en los siguientes actos; pero nunca se sujetará el *nuevo paradigma* a concepciones estrictas, estables, claras, tradicionales, ni en las maneras, ni en los elementos o herramientas a usar, ni en el carácter y el contenido de los conceptos.

En el *nuevo modelo* dramático, asistimos a una mezcla o fusión de géneros, pero también de conceptos, de categorías, de características, de perspectivas... No

vamos a insistir más en este punto, que ya, de alguna manera, se ha tocado en explicaciones anteriores. Desde luego, la fusión de momentos, situaciones y personajes –cómicos, trágicos o dramáticos– se produce con total naturalidad y todo parece apuntar, en este sentido, a una nueva *teoría de géneros*. Es aplicable esta característica a la *fusión de mundos*, reales o ficticios, y de *planos dramáticos*, que ya hemos mencionado. Lo mismo podríamos decir de cualquiera otro elemento dramático, que se someterá a las decisiones intuitivas de la *forma*, a lo que hemos venido a denominar la *gana estético dramática*.

Por lo que se refiere, en el paradigma clásico, a las tendencias favorables a la sublime composición y a la *perfección técnica*, a la estructura, a la organización, a la disposición armónica e integradora de las partes y elementos de la obra, hemos de señalar que los nuevos conceptos se llaman fragmentación, desestructura, deconstrucción, ello sin querer decir que no existan elementos que coadyuven a la integración, como veremos un poco más adelante.

En lo concerniente a la *inelasticidad* de los conflictos, tema del que ya hacíamos mención en la primera parte del trabajo, hemos de decir que el *nuevo paradigma*, aun conservando ciertos límites al desarrollo de situaciones agónicas, es mucho más abierto que cualquier modelo dramático de signo neoclásico. Ello no quiere decir que no se sigan manteniendo las inspiraciones axiológicas y estético dramáticas que sirven de guía para el desarrollo de situaciones agobiantes contra el protagonista pero, como decimos, este tipo de inelasticidades –aquello que rompería la naturaleza del conflicto en el caso concreto– son mucho más rígidas en el modelo neoclásico.

En lo tocante a las *tres unidades*, de acción, de tiempo y de lugar –bastante bien observadas dentro de un modelo clásico, e intangible la primera–, en el *nuevo paradigma*, desde luego las de tiempo y de lugar no se toman muy en serio; sin querer decir con esto que se busque su fractura. Y por lo que se refiere a la *unidad de acción* no deja de hacerse presente, pero se vulnera siempre que sea preciso o necesario.

Así como los progresivos *desvelamientos* –de personajes, situaciones, herramientas...– y constituciones ambiguas o segundas miradas no forman parte del clasicismo, la libertad imperante dentro del *nuevo modelo* hace de estos elementos una constante de su trabajo.

En fin, ya para finalizar, podríamos decir que si la organización técnica o *forma*, de la que hemos hablado –esa necesaria y sublime arquitectura expresiva y correspondiente cimentación del edificio–, era parte esencial en toda construcción artística dentro del clasicismo, en el *nuevo modelo*, sin dejar de existir la *forma*, lo que venimos a llamar *tensión dramática* será el elemento organizador de primer orden en el nuevo sistema. Como ya señalábamos anteriormente, parece que en el *giro dramático* teleserial norteamericano hay un gran afán por comunicar, por mantener a toda costa la atención, el interés, la *tensión dramática* del espectador, por encima, si ello fuera necesario, de otras variables como la *forma* artística. Ya hemos hablado de la *tensión dramática* como de una variable asociada históricamente al *canon dramático occidental*. Los grandes del drama, a saber, Sófocles, Shakespeare o Lope, entre ellos, gestionan –en nuestra opinión– con una enorme habilidad esta dimensión dramática vinculada al interés de la obra. Sólo queríamos decir que la *forma* parece que, en nuestros días, cedería su superioridad, su supremacía, como decíamos antes, a favor y en beneficio de eso que hemos venido a denominar la corriente atenta o *tensión dramática* de la obra artística.

1.3) *Algunas notas históricas del serial televisivo en los Estados Unidos.*

La historia de las telenovelas en los Estados Unidos es tan larga y rica como, por otra parte, excitante –ello en muchos sentidos y distintas direcciones–; llena de mucho talento, de esfuerzo, de lucha por alcanzar objetivos, tantas apuestas artísticas, financieras, humanas de todo tipo, risas, fracasos, viajes en busca de logros hasta entonces nunca soñados por el ser humano... En todo caso, estamos obligados a elegir un camino y desarrollar estas notas desde algún tipo de perspectiva.

La evolución del sector, nos referimos al audiovisual en América, no puede dejar de influir, como es lógico, en el formato de los seriales para la televisión, dada la importancia de las inversiones que se mueven alrededor de estos productos dramáticos. Ya hacíamos ver que las telenovelas en ese país muestran a lo largo de su historia ciertas notas de carácter estructural-narrativo muy interesantes de estudiar y que, como acabamos de ver, no son independientes de las estrategias del sector o de las metas industriales y financieras que en este entorno se desenvuelven. También podríamos detenernos, si quisiéramos, en las filosofías y

mentalidades o en las ideologías de los distintos sectores sociales en Norteamérica, durante los setenta últimos años, para conocer por qué las estrategias industriales se movían en unas o en otras direcciones... o indagar en el desarrollo de las tecnologías alrededor de la televisión para ver cómo estas pudieron influir en la búsqueda de los objetivos sectoriales que correspondieran o, por qué no, en los cambios de uno u otro signo –económicos, sociológicos– dentro de los distintos nichos de mercado en los Estados Unidos; o hacer investigaciones antropológicas en esta o aquella dirección para saber el porqué de la elección de un concreto formato narrativo o las razones financieras que llevaron a elegir una estructura dramática concreta en un momento dado de la historia... Y todo ello para poder escribir una historia completa, un gran estudio de cuño *pragmatista* acerca de la evolución de este tipo de proyectos en el principal país productor de series televisivas de todo el mundo.

Sin embargo, y a la hora de escribir unas cuántas notas de carácter histórico introductorio sobre el problema que nos ocupa y para no entrar de lleno en materia sin un previo marco o mapa general de esta cuestión, vamos a elegir tres hilos argumentales o puntos de vista que van a guiar, de alguna forma, nuestro pequeño y breve discurso a lo largo de estas páginas y que son, a saber: las vinculaciones más o menos directas que con las audiencias mantienen unos u otros productores a lo largo de la historia de las teleseries, por una parte; el drama de calidad o la televisión convencional generalista como marcos en el que unos u otros productos se originan y ven la luz, en segundo término; y para acabar, las características, ya narrativas, ya dramáticas –con sus respectivas mezclas o fusiones– que pudieran o hayan podido afectar a los distintos productos y formatos televisivos a lo largo de esta historia. Intentaremos hacer un uso didáctico de estas tres perspectivas por ser ellas las que organizan nuestra mirada histórica durante estos ochenta años de teleseriales en América, desde que en 1932 la NBC instalara una estación de televisión en el edificio del Empire State que producía dos programas por semana; o durante estos últimos algo más de setenta años desde que el 30 de abril de 1939, Sarnoff emitiera la inauguración de la famosa y celebrada Exposición Universal en la ciudad de Nueva York, está claro, por la citada fecha. Nos resulta un tanto sorprendente y hasta paradójico que esta tercera época de calidad, que ahora llega a nosotros, en la televisión norteamericana –la primera discurrió entre 1946/1958,

la segunda entre 1980/1995 ó 1999 y, a nuestro juicio, la tercera daría inicio hacia el año 2000 y aún no habría terminado—, esta tercera época de calidad, decíamos, seguiría sólo de forma muy relativa la cambiante evolución de las audiencias en la televisión de los Estados Unidos; además, tendría lugar en el marco de una televisión de calidad y, por último, poseería un carácter esencialmente dramático en el género de ficción, sin mezcla de formatos narrativos, con carácter general. Que sirvan estas tres notas para saber dónde se ubicaría el *modelo dramático* de las teleseries que vamos a estudiar a continuación. Igualmente, y siempre a nuestro juicio, superada la primera etapa de calidad de la televisión norteamericana, que no deja de tener un carácter bastante mítico, haremos mención de cuatro hitos seriales que marcan de una u otra forma el devenir de las teleseries estadounidenses antes del *nuevo modelo dramático*, a saber: a finales de los setenta *La Isla de la Fantasía* (ABC: 1978/1984), *Hotel* (ABC: 1983/1988) y *Vacaciones en el mar* (ABC: 1977/1986); durante los ochenta, la *Canción triste de Hill Street* (NBC: 1981/1987); en el curso de los noventa, *Twin Peaks* (ABC: 1990/1991); y, por último, ya a comienzo del tercer milenio, y como anticipación del *nuevo modelo*, la serie *A dos metros bajo tierra* (HBO: 2001/2005) que, siempre a nuestro juicio, fue una magnífica producción de la televisión americana que sin embargo no formaría parte, aunque le abra las puertas, de ese *nuevo paradigma dramático* norteamericano, que estamos viendo a lo largo de esta tesis.

Vamos a recorrer, por tanto, algunos de los momentos más relevantes de la televisión norteamericana sin dejar de hacer referencia a sus distintas e importantes teleseries. La televisión de los Estados Unidos, durante los años veinte y, también, los treinta, no fue sino un conjunto de demostraciones experimentales sobre una herramienta de emisión que era contemplada como una «radio con ojos». En 1932 la NBC instaló una estación que producía dos programas por semana y la CBS se dedicaba en 1937 a realizar pequeñas pruebas experimentales. Entre 1946 y 1954 aparecieron varios programas de variedades, sobre todo desde la NBC, como *Texaco Star Theatre* o *The Tonight Show*, entre otros. Fue precisamente dentro de este entorno donde aparecieron las comedias de situación o *sitcoms*, derivadas de las versiones radiofónicas del mismo nombre, tales como *The Goldbergs* (Various: 1949/55) o *Father Knows Best* (Various: 1954/60), cuyas adaptaciones a medios audiovisuales planteó problemas, especialmente para

aquellas comedias que utilizaban «la raza» como aspecto central de estas situaciones cómicas. Estas *sitcoms* tendían a conectar con aquellos asuntos y variados temas que tuvieran que ver con su anhelada y lucrativa audiencia. Nos referimos a cuestiones como el matrimonio, la vecindad, el trabajo en casa, los hijos, la familia en general... En la mayor parte de estas *sitcoms* existía una tiranía de la audiencia, por una parte, y, además, una vena conservadora, por otra, donde el orden social vigente y su *status quo* rara vez era puesto a prueba. No obstante, y sólo a título de excepción, algunas comedias de situación como *I love Lucy* (CBS: 1951/1957) contaban, sin lugar a duda, con una energía algo más rebelde.

La televisión, por tanto, de la edad dorada comenzó al término de los años cuarenta con adaptaciones del teatro clásico y de obras más recientes de Broadway; pero en los cincuenta ya asistíamos a una corriente creativa de obras escritas específicamente para la televisión que culminaron en 1953 con la famosa *Marty* (NBC: 1953), de Paddy Chayefsky. Muchas de las obras de esta época tenían un tinte humanitario y giraban alrededor de un realismo social que contaba con una emisión en directo y buscaban una audiencia lo más grande posible dentro del pequeño número de personas que por aquel entonces veían la televisión. La mayoría de estas obras se han perdido, no todas, y se realizaban con escasos medios y mucho entusiasmo, lo que nos lleva a hablar de un pasado idílico y desde luego mítico que, como ya dijimos, ha sido denominado por Robert Thompson como la *primera edad dorada* de la televisión norteamericana [Cascajosa, 2005a: 7]. Tal y como indica Jason Jacobs [2003: 74-75], la llamada *antología del drama* de esta época permitía a los escritores desarrollar historias únicas cada semana, a diferencia de las series por episodios –que también existían–, y que eran percibidas como más previsibles y convencionales, es decir, atadas a fórmulas conocidas. Además, en vez de volver una y otra vez sobre los temas sociales propios de aquellos años, las *antologías* solían girar alrededor de personajes solitarios o, a veces, seres enajenados situados en medio de unas vidas ordinarias o, en la mayoría de las situaciones, bastante comunes. Pero en cualquiera de los casos, esta *antología dramática* exhibía su afinidad con el teatro norteamericano y, no cabe duda, con el glamour de Hollywood. En estas series antológicas, como señala Cascajosa, el guionista ocupaba un lugar central en el proceso creativo,

como ya se infiere de lo dicho hasta aquí [2005a]. Había un equipo técnico de carácter fijo destinado a la realización de estas obras y un grupo de actores rotatorio que variaba según se fuera cambiando de obra en representación. Uno de los grandes programas de esta época, y cuya cancelación pone fin a esta edad dorada, fue la archiconocida *Playhouse 90* (CBS: 1956-1960): de larga duración y buena calidad formal, se produjo en California, lo que le permitió rodar con renombrados actores del cine con los que no se podía contar para las obras que se realizaban en la ciudad de Nueva York. A mediados de los cincuenta, estas antologías empezaron a producirse no ya en directo, sino filmadas, como la famosísima *Alfred Hitchcock Presents* (CBS:1955-1960 y NBC: 1960-1962) y poco a poco fueron compradas y se dejaron absorber por el calor de un Hollywood que necesitaba contenidos, apareciendo los que luego fueron denominados como *telefilms*, un término con el que se designó más tarde solamente a aquellas películas realizadas para la pantalla de la televisión norteamericana.

De todas estas series que llamamos *antológicas* se derivaría por aquellos años el denominado *western*, como por ejemplo *La ley del revólver* (CBS: 1955-1975), o también el género detectivesco, a saber, *77 Sunset Strip* (ABC: 1958-1964), y, cómo no, también el policíaco, como en *Redada* o *Dragnet* (NBC:1952-1959): una ampliación de géneros que ya no dejaría de evolucionar y mostrarnos unas u otras formas con el paso del tiempo, también hasta nuestros días.

Según indica Brodoughkozy, el entonces presidente de la FCC, Newton Minow, acuñó una expresión para la programación de las grandes cadenas de televisión de los años sesenta en los Estados Unidos que, también en su opinión, sería aplicable a la programación de los setenta. A saber y con total claridad: hablamos, decía, de «una enorme tierra baldía» [2003: 81]. Y además, el historiador James Baughman hacía notar que la programación de los años sesenta significaba tanto como «evenings of avoidance» [1985: 92], noches que habría que evitar a cualquier precio, en una traducción un tanto libre. En cualquiera de los casos y sea esto más o menos verdad, estamos hablando de una década en la que, como señala la profesora Cascajosa, la filmación de las teleseries sustituye progresivamente al directo; asistimos, también, a la paulatina introducción del color en la pantalla y vemos cómo el *western* se apaga como uno de los más importantes entre los géneros reyes [2005a: 23-24].

La estructura de las tres *network* –esto es, CBS, NBC y ABC– había puesto su nicho y objetivo de mercado en las familias de clase media. Estas formaban ya parte de su audiencia desde los años cincuenta pero como un todo amorfo, no como unidades demográficas de consumo sociológicamente diferenciadas. La programación, ahora, iba destinada a papá, a mamá, a los niños, a los adolescentes y también a los jovencitos, vistos todos ellos en un mismo conjunto. De ahí que asistiéramos a la emergencia de toda una serie de comedias dirigidas a los niños y además a los adolescentes –los años sesenta fueron bautizados como la era de la comedia idiota–, y también a teleseries de acción y de suspense para el público juvenil, o guiones de intriga de carácter político y comedias para el público adulto. Recordaremos algunas de estas teleseries al hilo de sus títulos: *El agente de C.I.P.O.L.* (NBC: 1964-1968), *El superagente 86* (NBC: 1965-1969; CBS: 1969-1970), *Misión Imposible* (CBS: 1966-1973) o *Los intocables* (ABC: 1959-1963). De esta última, y su innovación alrededor de un antagonista permanente, nacería *El fugitivo* (ABC: 1963-1967); pero también saldrían a la luz otras series como *Star Trek* (NBC: 1966-1969), *El túnel del tiempo* (ABC: 1966-1967) o *Tierra de gigantes* (ABC: 1969-1970).

A mitad de los sesenta, la primera ola de los llamados «baby boomers» –esto es, la primera generación de jóvenes que había crecido con la televisión– iba abandonando la pantalla a medida que llegaban a la edad de los veinte años. Las tres grandes cadenas mostraron su preocupación y a partir de 1965 comenzaron a emitir programas y series para ese segmento de la población, como por ejemplo los musicales de variedades *Hullabaloo* (NBC: 1965-1966) o *Shindig* (ABC: 1964-1966). El problema era difícil de resolver porque este nicho de mercado no era atrapable de hoy para mañana; el grupo era muy amplio, oscilaba entre los dieciocho y los cuarenta y nueve años y era muy raro en lo referente a los valores, costumbres o sus ideas sobre el orden político y social. La mayoría de estos jóvenes había abrazado la contra cultura y las *networks* intentaban conectar con esta revolución de carácter juvenil. Ello se hizo patente en programas como *The Smothers Brothers Comedy Hour* (CBS: 1967-1969) o *The Mod Squad* (ABC: 1968-1973).

Cuando en nuestros días se intenta decir algo positivo acerca de una nueva década, la siguiente –los setenta– en la televisión norteamericana, se suele señalar

que estos sentaron las bases del renacimiento para la televisión de los años ochenta. Lo cierto es que toda esa estrategia de atraer a la juventud a través de una transformación de valores en las grandes series, que mostraba a los jóvenes idealistas con su pelo largo luchando en la guerra de la independencia –*The young rebels* (ABC: 1970-1971)–, tan sólo comenzaría a triunfar cuando se produjo el tránsito desde el drama a la comedia; y así van apareciendo series y programas tan recordados de la CBS como *All in the family* (1971-1979), *The Mary Tyler Moore Show* (1970-1977) o la archiconocida *M*A*S*H** (1972-1983). En el fondo no se trata, o se trataba, sino de encontrar un lenguaje que fuera verdaderamente significativo para este segmento objetivo de la población.

La CBS puso fin y dio carpetazo a todas sus series rurales y comenzó una nueva programación enfocada a jóvenes urbanos lo suficientemente preparados. Así aparecieron series tales como *Storefront Lawyers* (1970-1971), *The interns* (1970-1971) o *Headmaster* (1970-1971)... El éxito de esta cadena en el ámbito de las *sitcoms* atrajo a las otras dos a este mismo tipo de series y, como es lógico, a similares estrategias. Como un significativo ejemplo de este fenómeno, véase la mítica *sitcom Rhoda* (CBS: 1974-1978), de escasa proyección en España. Sin embargo, la cadena ABC, a la preocupación social propia de la CBS, prefirió el humor sensual, ya a finales de los setenta, apoyándose en los cambios de la revolución sexual, el movimiento para la liberación de la mujer y el movimiento gay en la lucha por sus derechos civiles. Como un ejemplo de esta tendencia podríamos citar *Charlie's Angels* (ABC:1976-1981).

Dos filosofías distintas dominarán la producción dramática en esta década, la de Aaron Spelling y la de Grant Tinker con su MTM. Como señala Cascajosa, Spelling ya producía con éxito desde finales de los cincuenta y sus puntos básicos consistían en la iluminación clara, el lujo, los cuerpos bellos y la incorporación de las mujeres y minorías étnicas a ambos lados de las cámaras; en tanto que la MTM basaba su trabajo en reclutar talento y, por ello mismo, lo dejaba trabajar en libertad con la menor interferencia posible desde las cadenas en lo concerniente a la labor creativa [2005a: 29-31].

De aquí surgirán series tan próximas a nosotros, también en España, como *Starsky y Hutch* (ABC: 1975-1979), de género policíaco, o también tres producciones, de las que hablaremos más adelante en este mismo subapartado,

cuyos títulos recordaremos en español de la siguiente manera: *Vacaciones en el mar* (ABC:1977-1986), *Hotel* (ABC: 1983-1988) y *La isla de la fantasía* (ABC: 1978-1984). Ello por no citar el serial detectivesco *Colombo* (NBC: 1971-1977), a cuya reemisión estamos asistiendo en las pantallas españolas de televisión en estos últimos tiempos.

Si en los años sesenta, y sobre todo en los setenta, los «tres grandes» de la televisión, en su búsqueda de una audiencia masiva, empezaron a abrir el camino hacia la segmentación de las audiencias, en los años ochenta y, por supuesto, los noventa asistimos a la emergencia de nuevas televisiones generalistas y canales de cable en los Estados Unidos que aceleran la tendencia hacia dicha segmentación y la fragmentación de todos los mercados.

Es lógico que dada la proximidad histórica del nacimiento de la televisión, los canales recurrieran durante los años setenta a la mejora de las condiciones técnicas y también artísticas de sus productos: esta será la característica de los esfuerzos estratégicos en los Estados Unidos durante estos años. En cambio, durante los ochenta y además los años noventa las preocupaciones y tendencias industriales se desplazarán, como ya apuntábamos, hacia la fragmentación, identificación y captación de nichos de mercado, esto es, de grupos demográficos existentes con sus particulares características y estilos de vida propios. Esta afluencia de estas dos décadas hacia lo que llamamos el *narrowcasting* hace que se fijen cada vez más los objetivos en grupos de edades, bolsas étnicas y modos de vida que faciliten el desenvolvimiento de carácter empresarial y, por lo mismo, financiero.

De esta forma, los nuevos canales emergentes van aumentando su parrilla en número de espectadores y también de abonados, en el caso de los canales de cable, atrayendo también a los segmentos de audiencia más buscados por los anunciantes y forzando, por tanto, a las tres grandes cadenas –NBC, ABC y CBS– a reformular sus imágenes y tendencias de programación. Algunas de las estaciones a que nos referimos serían las siguientes: la prestigiosa HBO (1975), CBN (Christian Broadcast Network, 1977), USA (1977), Showtime (1978), Nickelodeon (1979), CNN (1980), MTV (1981) o, también, The Nashville Network (1983). Además, algunos canales locales –como WTBS y WOR– se conectaron vía satélite convirtiéndose en superestaciones y saliendo al aire en el ámbito nacional. La programación de todas las estaciones durante los años ochenta, sobre todo, fue

poco original, a causa principalmente de su falta de recursos. Algunas televisiones generalistas crearon nuevos shows con presupuestos muy limitados, como la Nashville, por poner un ejemplo. Otros canales de cable se fusionaron en busca de una ampliación de medios y, en buena lógica, también de audiencias, como el Arts Channel y el Entertainment, en 1984; claro está, dentro de su estrategia de *narrowcasting*. Lo cierto es que los años ochenta iban poco a poco avanzando y algunos canales de cable, como la HBO y Showtime, pusieron en el aire una programación un poco más original dentro del marco de sus posibilidades, apostando por contenidos que se hallaban en zonas donde las *networks* no podían competir –violencia, sexo...–, incrementando de esta forma sus audiencias de forma significativa. Durante los años noventa, los cables fueron labrando detenidamente y con mucho mimo el huerto de sus espectadores, que vieron aumentar al hilo de sus cada vez más marcadas identidades, con unas programaciones de mayor calidad y aumentado sus esfuerzos para desarrollar sinergias entre contenidos de televisión y ventajas que les pudieran proporcionar otros *holdings*, muchas veces de su propiedad o con los que mantenían unos u otros vínculos de unión. No sabemos si de modo sorprendente, o más bien de forma paradójica, esta tendencia a la fragmentación de la que venimos hablando, esto es, la no admisión de todo tipo de públicos o su apuesta por contenidos más arriesgados y con menos límites de cualquier tipo, acabó por traducirse para los canales de cable en una menor dependencia de la tiranía de las audiencias, y su apuesta por la fidelización de abonados y el éxito de las nuevas series de esa televisión atraieron mayores inversiones a la industria del cable, con lo que esta pudo permitirse el lujo de ir reclutando, cada vez más, mejores recursos en términos de talento.

Para continuar el repaso que paulatinamente vamos dando a las series históricas norteamericanas en sus distintas décadas, no podemos dejar de mencionar, en los años ochenta, una serie que para muchos marcó un antes y un después en la historia narrativo-dramática de este medio audiovisual; nos referimos, cómo no, a la prestigiosa y famosísima serie policíaca que llevaba por título memorable la *Canción triste de Hill Street* (NBC: 1981-1987) o *Hill Street Blues*, que este era su título original. Esta serie, como señala la profesora Cascajosa, abre las puertas al nuevo drama policial en la televisión, que contempla

con una original mirada las distintas dimensiones estéticas, narrativas y de contenido que va a poner en escena. Con un reparto coral y muchas dosis de realismo, sitúa el interés por el desarrollo de los personajes muy por encima de la acción y, en el marco de un *cinéma vérité*, muestra sus preferencias por una realización y un montaje realista, armónicamente conjuntado con el vestuario y una espléndida escenografía. El uso de muchas tramas –ya episódicas, de varios capítulos o en periodos de una o más temporadas– convierten su estructura en una un tanto caótica que, juntamente con su contenido de reflexión social, exigiría del espectador una cierta atención y fidelidad máxima en su asistencia al programa [2005a: 32]. De esta serie hablaremos un poco más adelante, en este mismo subapartado, a la hora de hacer notar la evolución de lo dramático y, por otra parte, de lo narrativo como caminos separados en la historia serial norteamericana. Este sistema narrativo fue imitado por *Hospital* (NBC: 1982-1988), intentando conectar con las nuevas audiencias de los años ochenta.

Otro drama detectivesco de esta década en renacimiento fue *Remington Steele* (NBC: 1982-1987), una serie televisiva que inspiró, a su vez, la celebrada *Luz de luna* (ABC: 1985-1989), un híbrido entre drama y comedia con personajes redondos y referencias tanto a la cultura popular como a la alta cultura de la época. *La Ley de los Ángeles* (NBC: 1986-1994), también, fue un drama entre la televisión de calidad y la televisión comercial cuya complejidad narrativa extrae de *Hill Street*, pero dentro de una estructura más fácilmente asimilable para todos los públicos. Por citar otras series de aquella época, no pueden faltar *Playas de China* (ABC: 1988-1991) y *Treintaytantos* (ABC: 1987-1991); *Baretta* (ABC: 1975-1978) y *El equipo A* (NBC: 1983-1987), ello para poner de relieve otros célebres géneros de los años ochenta. Es también destacable el formidable esfuerzo, en estos años, del productor Lee Rich quien trató de llevar este elenco de temas a horarios de máxima audiencia, desde aquellas que eran restringidas de mañana o tarde, con series tan recordadas como *Dallas* (CBS:1978-1991), *Falcon Crest* (CBS: 1981-1990) o *Corrupción en Miami* (NBC: 1984-1989).

Ya en los años noventa pudimos asistir al fenómeno que se vino a denominar el nacimiento o aurora de unos nuevos modales de versión narrativa y el surgimiento de originales formas o pujantes expectativas en el ámbito de la televisión. *Twin Peaks* (ABC: 1990-1991) hizo coincidir en el tiempo el deseo de

David Lynch por crear arte o un producto artístico para la televisión y el de un público que anhelaba ver algo nuevo y de alta calidad en el medio. Con sus situaciones dramáticas mucho más desarrolladas, sus estructuras complejas y unos diálogos ricos y a la vez jugosos, *Twin Peaks* no sólo fue el primer gran drama de la década de los noventa sino que, muy posiblemente, abriría las puertas hacia una manera moderna de contemplar la televisión que desembocaría, más tarde, en una última época dorada del drama audiovisual y en la formación del actual modelo y renovado paradigma que ahora convertimos, por su definitiva importancia, en objeto de estudio por nuestra parte a lo largo de este trabajo de investigación doctoral.

Otras series significativas de esta década serían, en primer término, *Policías de Nueva York* (ABC: 1993-2005), del afamado productor de televisión Steven Bochco, *Murder One* (ABC: 1995-1997), también *Urgencias* (NBC: 1994) o, cómo no, *Doctor en Alaska* (CBS: 1990-1995).

Para finalizar con este recorrido histórico, vamos a citar unos comentarios de la profesora Cascajosa que ponen de relieve con mucha claridad el proceso esencial de cambio a que se asistió durante las décadas de los ochenta y noventa en la televisión norteamericana:

Hacia finales de los años ochenta, para un espectador medio televisión significaba NBC, CBS y ABC, lo mismo que había ocurrido para sus padres. Sin embargo, el público empezaba a mostrar signos de hastío debido a una programación uniforme, y los anunciantes empezaron a inquietarse por ello. Aunque todavía era minoritario, el cable se hacía más popular y las emisoras comenzaban a emitir programas originales que no habían pasado por las *networks*. Los jóvenes se dieron cuenta del cambio cuando los protagonistas de *Sensación de vivir* se convirtieron en ídolos en 1990, pero sus padres no tardaron mucho más, ya que en 1991 la CNN, hasta entonces un denostado pequeño canal de noticias, demostró gracias a la Guerra del Golfo que el monopolio de la información también había llegado a su fin. Las cadenas eran víctimas de un cambio que no podían hacer nada para evitar y que en poco tiempo las iba a hacer ser pasto para especuladores frente a la relativa estabilidad a nivel de propietarios que habían vivido hasta entonces. [...] Este terremoto corporativo fue el tiro de gracia de la era de dominio de las *networks*, que a partir de ese momento se irían integrando poco a poco en grandes conglomerados industriales. La era *neo-network*, como la denomina Michael Curtin, iba a suponer que la audiencia mayoritaria de las *networks* conviviría con la fragmentación del *narrowcasting*, la emisión dirigida a fragmentos concretos de audiencia característica de las mini-*networks* y el cable. Lo cierto es que a nivel de programación el drama continuó, como había ocurrido en los años ochenta, ocupando un lugar secundario frente a la comedia. [...] Pero como demostró el triunfo de *Urgencias* en los índices de audiencias en 1995-1996, el drama de calidad iba a ser cada vez más popular. [...] Nuestro recorrido por la programación de las *networks* finalizará en otoño de 1999,

momento en el que *Los Soprano* anticipó la importancia que iban a tener en los años venideros el cable, se estrenó *El ala oeste de la Casa Blanca*, que marcó un relevo generacional, y la telerealidad comenzó su reinado. [2005a: 41-42]

Como la misma profesora Cascajosa indica, la irrupción de nuevas cadenas en el escenario de la televisión ha provocado cambios narrativo-dramáticos sin duda alguna importantes y la producción de dramas nuevos ha pasado de la rigidez narrativa a nuevos modelos con estructuras más abiertas donde la cantidad y la calidad se hacen cada vez más compatibles. La influencia del cine en la televisión, por el intercambio de conceptos estético-narrativos y profesionales de ambos medios, ya comentada, se hace progresivamente más llamativa y la producción para el cable, que pasa por unos presupuestos inferiores a los de las grandes *networks*, goza de mayor libertad temática y por unas temporadas seriales algo más reducidas, de 10 a 15 capítulos, hecho que ha redundado en un aumento de la calidad serial y, por lo mismo, en la fidelización de las audiencias y también de los abonados. El incremento, por otra parte, de la inversión publicitaria en la programación de cable ha permitido captar talento de mayor nivel y, por si fuera poco, el cable *premium* –que no depende de los anunciantes en HBO o Showtime, por poner un ejemplo– apuesta por contenidos cada vez menos restrictivos y superiores al cable básico. También el uso y el éxito de Internet y el DVD contribuyen al buen momento televisivo actual. Internet permite una comunicación con el público –test, etcétera– que aboca a la reconducción de los contenidos de carácter televisivo en beneficio de la audiencia, y las descargas ilegales invitan a pensar a las cadenas de televisión en limitar la espera entre distintas temporadas, o entre capítulo y capítulo, si no desean perder un público en un segmento tan apreciado como el factor edad, muy deseado por los anunciantes, lo que lleva a pensar para un futuro en el hecho de que se produzca una explotación paralela en el ámbito de la televisión y, a la vez, de internet [2005a: 7-16].

Es importante, en todo caso, dedicar a partir de aquí algunas líneas al recorrido conceptual que gira alrededor del término *calidad* a lo largo de la historia de la televisión norteamericana, por ser noción importante en el marco del estudio que estamos llevando a cabo. *Calidad*, en los Estados Unidos y aplicado al mundo de la televisión, suele significar tres cosas: no comercial, apropiado para niños y destinado a una audiencia educada o de cierto nivel. Si a este vocablo, esto

es, *calidad*, le unimos el de *drama* obtenemos una expresión, *drama de calidad*, que en realidad ha pasado de ser una estrategia, en Norteamérica, para convertirse en un género en sí mismo, en una manera, también, de concebir el mundo de la televisión. Sería posible, sin duda, escribir la historia del *drama de calidad* o de la *televisión de calidad*, en los Estados Unidos, desde sus inicios –en la televisión en directo o *live television* de los años cincuenta– hasta la encarnación de esta idea o concepto en el *quality drama* de la HBO en *Sex and the city* (1998-2004) o en *The Sopranos* (1999-2007) o en tantas otras espléndidas y más actuales producciones de esta magnífica estación. Su mismo lema: «no es televisión, es HBO», incorpora más de cinco décadas de distinguida tradición de televisión de calidad, en contraste con la televisión convencional o comercial norteamericana –*regular tv* o *every day television*–.

La idea de una televisión comercial o convencional en los Estados Unidos, sin duda se ha ido consolidando y haciendo fuerte con el paso del tiempo; pero la idea del *drama de calidad* ha coexistido con ella desde los inicios de la televisión y de la *antología dramática* –*live anthology*– con las prestigiosas teleseries de los años cincuenta. Como hace notar Jane Feuer, este *drama de calidad* de los comienzos estaba escrito por guionistas de Nueva York para una audiencia de élite y era financiado por corporaciones en concepto de producciones de prestigio. Estos *live tv dramas*, o dramas en directo para una televisión de calidad, portaban el cachet del auténtico y verdadero teatro [2003: 98]. Usaban poco las técnicas del cine, eran emitidos en directo y su estilo era, como decíamos, originariamente teatral –lo que hacía que los intelectuales reconocieran estas producciones como absolutamente superiores–. Esta retransmisión en directo fue reemplazada progresivamente por un estilo de realización filmico, hecho que fue considerado por su público como una pérdida muy grande –ello no importaba lo prestigiosa que fuera la versión filmica de que en aquel momento se hablara–. En nuestros días, estos dramas en directo son todavía admirados y estudiados a través del cinescopio o tubo de rayos catódicos, ello –lógicamente– a través de las versiones que con el tiempo aún se conservan. Por lo tanto, la llamada primera edad dorada de la televisión norteamericana o *antología dramática* era una época experimental desde un punto de vista tecnológico, y estructural y técnicamente hablando se consideraba teatro, que no televisión.

Durante los años setenta, la MTM –de la que ya hablamos– fue reconocida como la productora de calidad para los hogares y las familias de aquel entonces. En ese momento, se formó una idea bastante más clara de lo que este concepto, *televisión de calidad*, significaba dentro del marco de la televisión comercial o *regular tv* de los años setenta –no ya dentro del ámbito de una televisión mayoritariamente de calidad de los cincuenta–. Y sus características eran: una filmación semanal, esto es, un capítulo serial por semana; el producto sería una *sitcom* o un *show* de acción, y los formatos y fórmulas estándar serían las apropiadas y destinadas a una audiencia minoritaria en un momento en el que todos los americanos tenían televisión.

Ya en los ochenta, la misma MTM debutó con su sorprendente e innovadora producción *Hill Street Blues* (NBC: 1981-1987), de la que ya hemos hablado y volveremos a hablar en las próximas páginas, a saber, con la mayor transformación que jamás haya sufrido el drama serial en televisión a lo largo de su historia y con la más grande influencia que nunca se haya podido ejercer de cara al futuro, dramáticamente hablando. Así pues, si la *televisión de calidad* de los años cincuenta giró alrededor de la ya mencionada *antología dramática* y la de los setenta, en el entorno de las *sitcoms* semanales destinadas a minorías, el drama de calidad de los años ochenta tendría su encarnación en *Hill Street*, un *show* de género policial de carácter serial televisivo con una puesta en escena propia del *cinéma vérité* y una narrativa que discurría alrededor de un conjunto de tramas, ya alternas, ya cruzadas, que no siempre alcanzaban un final sencillo.

Hill Street Blues marcó unas nuevas normas para el llamado *drama de calidad* en el marco de la televisión convencional. Fue destinado a nichos de élite sin olvidar, cómo no, a algunos segmentos más propios de la televisión masiva. No podía usar, por tanto, sólo las formas de mayor prestigio, sino que tenía que intentar algún tipo de fórmulas de carácter experimental sin abandonar las características y peculiaridades más esenciales o básicas de la televisión comercial. Desde luego, *Hill Street*, sin ningún tipo de dudas, influyó definitivamente en la redefinición del concepto de *drama de calidad* para los años ochenta y, también, noventa. Robert Thompson, uno de los académicos más importantes en la historia de la televisión norteamericana, ha señalado que la *televisión de calidad* no es solamente ya una forma televisiva, sino que se ha

convertido en un género que mantiene unos vínculos tecnológicos y narrativos especialmente significativos con el medio de la televisión [Jane Feuer, 2003: 99]. La misma Jane Feuer comenta, a modo de oráculo en el año 2003, que el «próximo drama» combinará la televisión pura con guiones literarios, pero no elitistas, y con unas fórmulas experimentales que permitan captar la atención, además, de segmentos considerados masivos dentro del ámbito de la televisión. Estamos observando, en nuestros días, cómo esta profecía se hace una y otra vez certeza.

Y vamos ya a ir poniendo fin a este subapartado histórico con algunos comentarios alrededor de las trazas narrativas o, por el contrario, dramáticas que hayan acompañado en el tiempo a la evolución del drama serial en la televisión norteamericana. Para ello, vamos a basarnos en cinco hitos seriales que a nuestro juicio ilustran perfectamente la evolución del drama serial de la televisión estadounidense desde los inicios hasta nuestros días..

El primero de ellos sería el claro ámbito de aroma dramático en su tinte clásico, como ya hemos señalado, que caracterizaría a la *antología dramática* en la primera edad dorada de la televisión norteamericana. Ya hemos caracterizado esta época como una de marchamo teatral en su esencia, sin mezcla de técnicas narrativas. Incluso, cuando se adaptaban obras para su representación inspiradas en textos narrativos su guionización y puesta en escena utilizaba con carácter bastante claro, y hasta donde nosotros hemos podido conocer, técnicas básica y puramente propias del drama. No obstante, el modelo rígido o semirígido que caracterizaba a esta época diferenciaría mucho este tipo de obras de las que actualmente tratamos de estudiar en esta tesis. Es evidente, como ya hemos puesto de relieve, que también existen puntos comunes entre la producción de esa época y la propia de nuestros días, pero el concreto modelo dramático se distancia enormemente del que ahora usamos en la mayoría de las series contemporáneas.

A finales de los años setenta, presenciamos la aparición de una serie, la ya citada *Isla de la fantasía*, cuyo modelo dramático también siguieron otras dos ampliamente conocidas, a saber, *Hotel* y *Vacaciones en el mar*, que a pesar de sus escenas interminables, lentas y aburridas –al menos, para un espectador de nuestros días–, ...de sus diálogos, por qué no decirlo, insulsos y sus guiones de muy baja calidad –a nuestro juicio–, implicaban un cierta novedad y avance

respecto de otros dramas anteriores; nos referimos al uso que hacen en alternancia, que no por cruce, de dos o tres temas independientes que, en su desarrollo, van pasando por los distintos contextos de exposición, conflicto y resolución. No obstante, en este sentido y aunque esta producción sea muy distinta de aquella de la edad dorada que venimos de citar, las series mencionadas siguen un modelo muy pobre y rígido que las diferencia esencialmente del nuevo modelo dramático emergente de nuestros días y que es objeto de este estudio doctoral.

Hill Street Blues, de la que ya hemos hablado e incluso hemos hecho notar bastantes de sus características, representó un enorme avance en la concepción del drama serial propio de la televisión norteamericana, en los años ochenta. No obstante, esta serie se hallaría muy lejos del modelo dramático emergente en la televisión actual de calidad. Y ello por muchas razones. Desde luego, no hace falta entrar en mucho detalle para darse cuenta de que el modelo que guía la complejidad temática y compositiva de *Hill Street* es básicamente de carácter narrativo, aunque lleve también ciertos componentes dramáticos. Quizás este hecho no lo aparte definitivamente de las tendencias de nuestros días, que siendo con carácter general dramáticas, a veces se dejan ver con algunas fusiones o tintes que tienden hacia la narración. En este sentido, encontramos un claro ejemplo en *Game of Thrones* (HBO: 2011), cuya primera temporada todavía hace poco que hemos podido disfrutar. Por otra parte, y como ya hemos indicado anteriormente, la esencia del nuevo modelo consiste en la total libertad, a despecho del modelo clásico, y en el uso compositivo fundamental de técnicas basadas en la tensión dramática. Desde luego, no es este el caso de *Hill Street*, cuya composición resulta ser básicamente narrativa y se olvida, a veces, de la corriente de tensión de la obra. Es cierto que la serie de la MTM utiliza varios temas, pero no provocan una sensación laberíntica, muy al contrario, la oficina de policía de la que emergen dichos temas genera en todo momento una sensación de unidad –para la obra, queremos decir– que difiere mucho de los efectos del nuevo paradigma. El *tempo* es, además, muy lento y el desarrollo un poco elitista e intelectual, en tanto que el nuevo drama goza de un tempo más vivo y su destino es muy popular, casi siempre. Por si fuera poco, en *Hill Street*, los temas aparecen claros al inicio y también su jerarquía, su importancia en el contexto general; no hay mutaciones de temas, ni se enfatizan unos u otros dependiendo del contexto o período del drama,

en particular. Además, a nuestro juicio, no se producen fusiones de géneros en *Hill Street*. Es cierto que hay una proclive tendencia a la desestructuración en la obra, que favorece la narrativización de la acción, esta sería la esencia del drama; cuando en el nuevo paradigma lo determinante sería la *gana* o el instinto formal. Por todo ello pensamos que, con todos los valores a favor de este drama policíaco y lo que representó en su día, esta obra no está dentro del paradigma que ahora vemos emerger.

Twin Peaks fue la nueva y gran producción «dramática» que abrió las puertas de la televisión en los noventa. Estamos hablando de una gran obra de ficción con componentes de tendencia narrativa donde la trama policial se va desarrollando en medio de una enorme morosidad y a través de unos presupuestos que sí podrían aproximar esta serie al nuevo modelo dramático norteamericano donde, por ejemplo, tiene lugar una fusión de mundos ya oníricos, fantásticos o reales, etcétera, que acaso podría ser la única y última característica de la que *Twin Peaks* participaría en el paradigma actual. Estamos hablando, en su esencia, de una sola trama, donde cualquiera de sus afluentes suena a una gran unidad neoclásica a pesar de los tintes narrativos y sueños de modernidad, donde unos personajes muy extraños conducen en tantas ocasiones el desenvolvimiento y desarrollo de la obra, característica que al margen de la opinión que a cada uno merezca, se halla muy distante de las variables propias del actual paradigma dramático. Desde luego, su instinto compositivo es claramente novelesco, que no es el propio del modelo actual, objeto del trabajo en nuestras manos.

Y ya para acabar, vamos a sacar a relucir el drama de Alan Ball, también producción de la prestigiosa HBO, *A dos metros bajo tierra* (2001) que, sin lugar a dudas, anuncia de modo brillante y hasta luminoso la aparición y emergencia de una nueva narrativa, ya en los dos mil, pero que, a nuestro juicio, no formaría parte de este nuevo paradigma dramático. Es cierto que *Six feet under*, por usar el título original, suele manejar varios temas por capítulo y cuida bastante de la tensión dramática, aunque no deja de prescindir de ciertos toques de composición narrativa. No obstante, todos estos temas no llegan a generar una sensación compositiva laberíntica, o al menos no la propia del nuevo modelo, ni se producen mutaciones de temas, ni cambios de jerarquías temáticas, ni desvelamientos argumentales... Es cierto que sigue un básico instinto formal, que sería muy

propio del nuevo modelo, pero el mismo uso que Alan Ball hace de lo narrativo le impide soltarse totalmente la melena y llegar a fiarse únicamente de la tensión dramática, es decir, no se entrega totalmente a una deconstrucción del modelo clásico narrativo-dramático. Es cierto que sí se sigue una fusión de mundos en esta obra, realidad y ficción, drama y comedia. Todo hace presagiar, como un delator nervioso, que estamos –o estábamos– a punto de mirar las cosas de otra manera, de ver el nacimiento de un modelo organizativo en el que, como ya dijimos, imperan las técnicas con carácter general dramáticas, no se atiende, en su esencia, a la satisfacción de intereses de una masiva audiencia y se apuesta, absoluta y experimentalmente, por una producción de calidad.

1.4) *Antecedentes del giro dramático norteamericano en Fuente Ovejuna.*

Si observamos la historia estructural de las teleseries norteamericanas, encontraremos alguna de las características del nuevo modelo en esta o aquella producción de determinada época, o concretas tendencias o signos evolutivos que, vistos desde aquí, parecen formar un camino de dirección necesaria hasta la desembocadura en el paradigma de nuestros días. O quizás sea solamente esto una ilusión de carácter intelectual que no siempre tiene por qué corresponderse con lo que haya sido la realidad de los hechos.

No cabe duda, eso es cierto, de que la historia de las series norteamericanas para la televisión muestra, más o menos, una cierta tendencia al enriquecimiento y complejidad dramática. Aunque esta dirección, tomada por un hecho, bien pudiera quedar desmentida por la nota simple y fácilmente observable de que en los primeros años de la televisión, en la primera edad dorada, la *antología dramática* era más rica y compleja que la producción, no digamos ya de los años sesenta, sino incluso de los setenta. De la misma forma, y en otro tema distinto, podríamos intuir que sobre todo a partir de los ochenta hay una evolución hacia una narrativa más suelta, menos encorsetada, menos neoclásica, aunque no necesariamente más libre porque, muchas veces, esos intentos van acompañados de un echarse en brazos de técnicas compositivas de origen narrativo cuyos moldes y muros formales, a veces demasiado férreos y visibles, no dejan de hacernos sentir cierta constricción en los desarrollos. Creemos que sí sería más aceptable y clara la afirmación en virtud de la cual la llamada *hibridación* entre ficción y realidad o la

fusión de géneros o de técnicas narrativo-dramáticas o, por poner otro ejemplo, la desestructuración de los personajes pasan por ser llamativos antecedentes de lo que en nuestros días está ocurriendo. También, a partir de finales de los setenta es visible la tendencia y, además, el esfuerzo dramático para llamar la atención del público mediante la puesta en escena de distintas tramas narrativas, ya en cruce o en alternancia, o la cada vez más importante presencia del *discurso espectacular*, hasta el punto de que no existe en nuestros días un texto dramático televisivo que no sea, también, texto de significación espectacular. Si bien todo esto podría dar cabida a matices después de observar cómo todos estos modos de carácter y naturaleza centrífuga que acabamos de citar se ven compensados mediante estructuras férreas que tienden hacia la unidad. Además, en los años noventa, por citar otro ejemplo, vemos cómo los discursos dramáticos tienden hacia mayores cuotas de libertad funcional y hacia la completa erradicación de tópicos estructurales de carácter dramático.

En fin, siendo todo esto cierto, no lo es menos que estos gestos, trazos, tendencias, hechos que pudiéramos encontrar en el pasado histórico de las teleseries, aun marcando una vaga evolución o anticipación de lo que después ha ocurrido, no necesariamente preparan la aparición del *nuevo modelo* dramático objeto de nuestro estudio y, ni mucho menos, el nuevo paradigma está presente, ni esencial ni parcialmente, en las teleseries anteriores a los dos mil –como tampoco lo está en todas las series de nuestros días–. La esencia del *nuevo paradigma*, como ya hemos hecho notar, se deja ver y se exhibe en un fuerte deseo de liberación, de encontrar discursos dramáticos con sentido sin acudir a estructuras del pasado, tópicos, a encorsetamientos en definitivas cuentas; la hallamos en un desprecio del clasicismo y también en la sospecha de la modernidad; no hay tópicos, ni fronteras, ni ideologías, ni facciones, es un soltarse las riendas y buscar el impulso formal, la *gana* estético-dramática, lo que funciona en cada momento porque así lo dicta el instante, la sorpresa, todo ello con las características generales a que ya hemos hecho referencia. Y así el proceso, es evidente, conduce a un itinerario tan fuerte de ruptura y fragmentación organizativa que, como indicamos, no basta con la composición formal para dar sentido o unidad a la obra. Hay que echar mano de la *tensión dramática* para que las obras no se rompan en mil pedazos.

Si este proceso tiene las peculiaridades que acabamos de indicar, nos parece que la esencia y antecedentes del modelo, sin artificios de ninguna índole, la encontraremos más en la Edad de Oro española que en la historia de las teleseries en Norteamérica, y ello por el desprecio hacia lo clásico que la perspectiva de esta época nos muestra en el camino de lo dramático. Por ello, y en este subapartado, vamos a tratar de mostrar a través de *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega, cómo en esta obra de 1619 es donde encontraríamos muchas de las notas del nuevo modelo norteamericano y, sobre todo, el espíritu que mueve y hace realidad la construcción libre y anticlásica del nuevo paradigma teleserial. Y esto, no porque los guionistas o dramaturgos estadounidenses necesariamente conozcan el Siglo de Oro español, que podrían, sino porque los impulsos y necesidades dramáticas de ambas épocas y lugares conducen a unas soluciones y estilos de similares características. Vamos, entonces, a analizar esta obra de Lope de Vega, sin ánimos de exhaustividad y sin seguir un método especialmente organizado; tan sólo vamos a echar una mirada y a hacer unos breves comentarios sobre aquellos aspectos que llaman nuestra atención, desde un punto de vista estructural comparativo, al hilo de la lectura de esta obra.

Nada más comenzar el drama, nos encontramos —sin darnos apenas cuenta— con las primeras sorpresas. El Maestre de Calatrava y Fernán Gómez, Comendador, hablan de la sucesión de Enrique IV y de la conveniencia de poner sitio a Ciudad Real. Es decir, no se han declamado aún unos cuántos versos y enseguida se plantea un objetivo: la toma de una ciudad, que favorece o favorecería a los intereses de alguno de los personajes en escena. Y de este modo nos surgen con carácter inmediato las primeras cuestiones. ¿Dónde están, podríamos preguntarnos, los primeros semantemas de los personajes, las primeras huellas claras acerca de su identidad?, ¿cómo son, cuál es su naturaleza? A nuestro juicio, no se hallan claramente presentes. Parecen tener un cierto tinte heroico, pero es absolutamente insuficiente, un tanto equívoco. ¿Forman ambos parte, Maestre y Comendador, de una misma fuerza, ya sea agonista o antagonista? O, por el contrario, ¿están en distintos bandos? Porque no está claro. Esto es, parece que hay una cierta intriga sobre la naturaleza y constitución de los personajes así como sobre sus funciones y roles dentro de la obra. Además, se plantea inmediatamente un objetivo, al tratar de ubicar la acción: la toma de Ciudad Real;

lo que nos llevaría a pensar, quizás, que estos personajes bien pudieran ser protagonistas y ser este el objetivo y tema principal de la obra, cuando realmente sabemos que no es así, que ni son los protagonistas de la primera acción ni estamos ante el primer tema de la obra. Es decir, que nos encontramos ante una cierta intriga respecto de cuáles sean los temas de la obra, sus protagonistas y la constitución de los personajes –y no digamos ya sobre la jerarquía de los temas de esta obra–. ¿No es esto lo que decíamos del modelo dramático actual de marchamo norteamericano?

En la tercera escena, sita en la plaza de Fuente Ovejuna, salen dos mujeres –a continuación–, a saber, Pascuala y Laurencia. Es evidente, a todas luces, que hay un cambio de plano dramático. No sabemos por qué, ni adónde nos va a llevar, pero se produce un cambio cierto. Son dos mozas, esto es, dos mujeres del pueblo; una de ellas, Laurencia, está hablando mal del Comendador, de los amoríos de este, y comenta que ella no se fía de él... Es decir, asistimos a un cambio de plano dramático, todavía no sabemos dónde nos vamos a dirigir y, de pronto, un personaje popular, y la misma acción dramática, se ven entremezclados con la acción de las dos escenas anteriores, que se situaban en un plano dramático absolutamente distinto, no sólo por el tema, sino también por la diferente clase social de los personajes. No tenemos las ideas claras, por ahora; apenas sabemos de qué va todo esto, pero sí sabemos algo: hay una cierta intriga, un juego laberíntico en lo que concierne a la acción dramática y una confusión bastante radical de los planos dramáticos. ¿Cómo puede, por ejemplo, una mujer del pueblo ni pensar siquiera en relacionarse con un noble? Algunos dirán que no es lo que se plantea, que Laurencia lo que está diciendo es que como no hay posibilidad de tener una relación seria, no quiere mantener contacto alguno con el Comendador. Y ello es así, en buena medida; pero también se deduce de los siguientes versos que hay un cierto despecho, que algo ha habido, que Laurencia estaba un poco pendiente de él –del Comendador– y que acaso ella creía que en su situación, la de ella, las cosas podían ser de otro modo y el Comendador –¡le llama Fernando, por su nombre de pila!– le ha defraudado. De otra manera, ¿a qué viene esa tristeza –«Pues ¿hay encina tan seca...»– y, además, por qué ese despecho que creemos intuir en el corazón de Laurencia, si todo lo tenía tan claro?, o ¿por qué le dice Pascuala que creía que le iba a causar más pesadumbre lo que le cuenta y, por si

fuera poco, que a todo el mundo le puede pasar lo que a Laurencia le ha ocurrido, –es decir, creérselo y luego verle tras otra–?:

PASCUALA

Pues, a la he, que pensé
que cuando te lo conté,
más pesadumbre te diera.

LAURENCIA

¡Plega al cielo que jamás
le vea en Fuente Ovejuna!

PASCUALA

Yo, Laurencia, he visto alguna
tan brava, y pienso que más;
y tenía el corazón
brando como una manteca.

LAURENCIA

Pues ¿hay encina tan seca
como esta mi condición?

PASCUALA

¡Anda ya! Que nadie diga:
de esta agua no beberé.

LAURENCIA

¡Voto al sol que lo diré,
aunque el mundo me desdiga!
¿A qué efecto fuera bueno
querer a Fernando yo?
¿Casárame con él?

PASCUALA

No.

LAURENCIA

Luego la infamia condeno.
¡Cuántas mozas en la villa,
del Comendador fiadas,
andan ya descalabradas!

(I, vv. 174-195)

Por otra parte, podríamos también preguntarnos qué clase de tema es este, el que acaba de aparecer; ¿nos hallamos ante un nuevo tema, o no?; ¿o se trata simplemente de dos mujeres que son, ambas, antagonistas o quizás objetivo del Comendador en una tema secundario de carácter sentimental? Da la sensación por las «pistas» que las obras clásicas nos pudieran dar, de que esta última pudiera ser la verdadera respuesta –que hay un tema heroico en el que el Comendador es protagonista y, luego, este se permite algunos deslices sentimentales en un tema

secundario (y con ello nótese los hipertextos implícitos con las obras clásicas, propios también de las teleseries, como ya indicamos). Y sin embargo, nada más lejos de la realidad que esta interpretación, como poco a poco iremos viendo. ¿No es toda esta confusión e intriga, y mezcla de planos dramáticos, un juego anticlásico y laberíntico muy próximo a lo que actualmente sucede con las teleseries norteamericanas?

Hasta aquí, todo parece muy desestructurado, muy fuera de lugar, muy a su aire, sin saber adónde vamos y, sin embargo, todo muestra la apariencia de funcionar bien por ahora. Pasamos entonces a la escena diez, al final de la resolución del primer acto, en un campo cercano a la villa de Fuente Ovejuna. Se hallan presentes Laurencia y Frondoso y en la escena siguiente, la once, aparecerá el Comendador, que intentará violar a Laurencia. Que se nos permita antes de nada expresar un brevísimo comentario que nos viene demasiado rápido a la mente. Decíamos: «aparecerá el Comendador, que intentará violar a Laurencia». Casi automáticamente se nos va la mano para decir en su lugar: que intentará violar a Lucrecia. Esta tendencia a los hipertextos, que de nuevo hacemos notar, también es muy propia de las teleseries norteamericanas. Es más que probable que Lope no conociera el texto de Shakespeare, aunque bien pudiera –dado que data de 1594, y el español de 1619–; pero aun así existe una cierta vinculación de temas y obras entre los «clásicos» que, en nuestro caso, con mayor o menor motivación y causa, nos sirve para hacer este comentario y también el siguiente: si Shakespeare ensalza la virtud de la nobleza, Lope –en su línea moderna y, por lo demás, anticlásica– hace lo mismo con la del pueblo. Es decir, en esta obra el gran Lope no deja de convertir la comedia en tragedia; es una fusión y a la vez transformación de géneros muy al estilo actual. Así lo comenta Rozas refiriéndose al *Arte Nuevo*:

De acuerdo con la estética barroca, estética de doble profundidad, lo trágico y lo cómico se mezclan por doquier desde la novela, empezando por el *Quijote*, hasta las fábulas mito-lógicas burlescas, pasando por el *alter ego* petrarquista-burlesco de Lope, el licenciado Burguillos. [...] La comedia lopista es tragicómica en varios planos [...] [1976: 79].

En continuidad con lo dicho, Lope no deja de travestir a un villano en noble, esto es, en héroe, en personaje épico, y a un noble en villano: y no ya por la actitud o por la naturaleza del personaje del Comendador que, aun siendo la que

es, podría haber seguido siendo plana, mítica; sino por cómo traza y compone el personaje mismo de este cacique. Va desvelándolo progresivamente, poco a poco –al modo del *nuevo modelo* dramático norteamericano–, de una manera desestructurada, rota, un prisma aquí y otro distinto allá, incluso lo dota de alguna cierta evolución o cambio ante nuestra mirada. ¡Qué manera tan libre y extraña de componer este personaje tiene Lope!, ¡tan moderna! Parece como si a este autor le resultara cualquier norma de oficio indiferente, va a lo que necesita en cada momento. Es que ni siquiera convierte al Comendador en un malvado irredento, heroico, plano; es sólo un pequeño y enfermizo malvado, casi pasto de un psiquiatra. Y por otra parte, nos encontramos al pueblo. Es realmente original y moderna esta conversión del pueblo a la épica que compite en igualdad de condiciones con el Comendador y con los reyes de España, en un instante de transformación y sorprendente ruptura. También en las teleseries norteamericanas a veces nos encontramos con personajes populares revestidos de heroísmo, incluso en su constitución literaria. Así por ejemplo, Michael Scofield –en *Prison Break*– o Ryan Atwood –en *The OC*–. Pero es posible que Lope vaya más lejos en esta obra, donde el pueblo pasa de tener un comportamiento y constitución heroicos a encarnar o ser la idea misma del heroísmo, viendo el problema desde un punto de vista un tanto platónico, lo que no deja de tener un tinte muy actual, curiosamente. ¿O qué decir de la ruptura, que en esta obra observamos, de la *unidad de acción*?, que venga este comentario al hilo de lo que estamos observando en relación con los personajes y el *nuevo modelo* norteamericano. Rozas tiene unas palabras para este asunto que resultan en verdad interesantes:

En la España barroca ni aun los clasicistas –salvo el grupo neoaristotélico enemigo de Lope– tomaron las unidades tan rígidamente. [...] Pinciano es muy comprensivo para con la unidad de acción, y entiende la complejidad del problema, señalando que existen obras con la acción doblada [1976: 90].

En consonancia con este comentario viene al caso reseñar que es Frondoso el que se convierte en protagonista del tema principal de la obra –la justicia heroica y popular contra el mal, esto es, frente a la deshonra y la expoliación–. Ello cuando ni siquiera ha aparecido el tema con claridad, el tema en cuanto tal tema –es sorprendente–: un tema que no emergerá hasta la última escena del segundo acto y la primera del tercero, y Frondoso aparece ya antes como protagonista de una *acción* ¡todavía no nacida! Pero cuando el tema ya emerge, Frondoso, en

determinados tiempos y escenas, será sustituido como protagonista por el pueblo. Se rompe en cierta medida la *unidad de acción* –muy al estilo del *nuevo modelo*– y de manera sorprendente esto funciona, y a Lope no le tiembla el pulso, no le cabe ninguna duda...

Retomando ahora el discurso que traíamos, insistimos en el hecho de que ambas escenas, diez y once, que vamos a comentar, ponen fin al primero de los actos. Si en este momento nos preguntáramos, en resumen, cuál es el *tema* o los temas de la obra encontraríamos dificultades para poder contestar. Quizás la respuesta, a la vista de la trama, ¡o de todo el primer acto!, giraría alrededor de la toma de Ciudad Real por el Maestre o la persecución amorosa a que el Comendador somete a la despechada Laurencia... –y, sin lugar a dudas, erraríamos, por lo tanto; no son estos los temas de la obra-. ¿No es todo ello, lo que venimos comentando, muy actual, muy elaborado al modo del drama objeto de nuestra tesis, el *nuevo modelo* norteamericano? Como afirmábamos, la escena diez, al final de la resolución del primer acto, discurre en un campo a las afueras y próximo a Fuente Ovejuna. Se hallan presentes Laurencia y Frondoso y en la escena siguiente, la once, aparecerá el Comendador, que intentará violar a Laurencia. Al inicio de la escena diez, Laurencia le dice a Frondoso que debido a sus constantes intervenciones –de Frondoso– cerca de Laurencia y a su excesiva proximidad, la gente murmura y «comenta»; y que ella, Laurencia, se está empezando a hartar y, por lo mismo, se ve en la obligación de manifestarle –a Frondoso– que la deje en paz, que no le interesa su compañía. Incluso parece mofarse un tanto de él. Decimos «parece» porque de los siguientes versos, a saber, se desprende lo que sigue:

FRONDOSO

[...] ¿Posible es tanto rigor
en ese angélico rostro?
¡Viven los cielos, que rabio!

LAURENCIA

¡Pues salúdate, Frondoso!

FRONDOSO

Ya te pido yo salud,
y que ambos como palomos
estemos, juntos los picos,
con arrullos sonorosos,
después de darnos la Iglesia...

LAURENCIA
Dilo a mi tío Juan Rojo,
que, aunque no te quiero bien,
ya tengo algunos asomos.
(I, vv. 763-774)

En estos versos, como decíamos, da la impresión de que Laurencia se burla de Frondoso y desprecia sus pretensiones. Hay una cierta ambigüedad, no obstante, en la última estrofa, donde bien pudieran darse los dos sentidos, uno de burla y, quizás, a la par, de esperanza; quién lo sabe. La *situación dramática* de Laurencia, en todo caso, es un tanto ambigua. Como ya decíamos anteriormente, Laurencia parece que, quizás, cuando el Comendador se le aproximó, concibió, pudiera dar la sensación, cierta esperanza de que con ella las cosas discurrieran de otra manera –a diferencia de otras mujeres–, de que el Comendador fuera «en serio» con ella, que se enmendara. Esto, decíamos, a la vista de unas leves pinceladas de tristeza y decepción que se ponían de manifiesto, a nuestro juicio, en la escena tercera, en la conversación con Pascuala, cuando esta, interpretábamos, le manifiesta que ha vuelto a ver al Comendador con otras de aquí para allá, como ya vimos e hicimos notar páginas arriba. Además, esta posible interpretación sobre la *situación dramática* de Laurencia vendría apoyada, también a nuestro juicio, en el diálogo que mantiene en la misma escena tercera con Pascuala y, luego, en la cuarta también con Pascuala, con Mengo, Barrildo y Frondoso, en la que Laurencia, en un fuerte tono de despecho, desprecia a los hombres y dice que no hay que fiarse de ninguno, que el amor no existe, y todas esas afirmaciones y cosas que se dicen, muy a la ligera, cuando alguien ha sido recientemente rechazado. Es cierto que Laurencia, una mujer honesta, ya tiene cierta edad y experiencia y, acaso, estas le puedan servir para hacer afirmaciones tales como las que se oyen de su boca en las escenas citadas: que todos los hombres desean lo mismo, etcétera; pero ese tono de amargura y despecho, insistimos, con que Laurencia habla nos hace imaginar que ha habido un encuentro y decepción próximos. Y podríamos preguntarnos, ¿a qué viene todo esto, el aclarar tanto la *situación dramática* de Laurencia, o de qué nos serviría? Decimos todo esto porque es justo en esta situación y trance, acaso importantes de comprender, como Laurencia llega a este punto y momento en el que ella está al borde de abrir un tema importante de la obra, el tema de amor. Parece que

Laurencia es una mujer honesta, especial, orgullosa, un tanto ambiciosa, y que no se enamora de cualquiera. Frondoso, por su parte, parece un buen hombre, virtuoso, que además viste bien y tiene buena apariencia, tal y como se pone de manifiesto en esta misma escena –la décima, y por boca de Laurencia–; y este hombre pretende conquistarla –a Laurencia–, pero esta, todavía decepcionada y engañada –además de su experiencia en la vida–, no tiene sitio en su corazón para nadie. Sólo en el curso de la *acción*, ya próximo, cuando Frondoso muestre que él es el verdadero héroe, la nueva heroína –Laurencia– irá admitiéndolo en su corazón, y sus ojos se irán abriendo a la horrible verdad de quién sea a ciencia cierta el Comendador. Pero a todo esto, ya nos encontraríamos en el segundo acto, lo que no deja de ser inhabitual y decididamente anticlásico, que lleguemos al segundo acto con uno de los temas, en este caso el tema de amor, apenas sin haber nacido o tenido la oportunidad de mostrarse. Ello por no hablar ya del tema primero, ¡que ni siquiera aún ha aparecido!, el tema del pueblo contra la tiranía. ¿Y qué pinta en todo esto el asunto de Ciudad Real y, por otra parte, los reyes de España? ¿Son otros dos temas sueltos...? La situación temática es bastante oscura y, además, laberíntica, por no mencionar encima la jerarquía de los temas, la prelación de los mismos y su orden de lectura, que en este punto aún desconocemos. ¿O qué diremos de la confusión de planos dramáticos y de los roles de los personajes? El Comendador está presente y mezclado con el pueblo, en distintos planos. Este es un hecho significativo y que Rozas no deja escapar:

Para Lope elegir un tema de Rey quiere decir elegir un personaje de tragedia, que luego, por la estructura de sus obras, andará mezclado con la humilde plebe. [...] Y tanto gustó esta mezcla de Rey y plebe que en este hecho se basó uno de los grandes éxitos de aquel teatro, [...] Rey con pueblo (Fuente Ovejuna, El mejor alcalde el Rey, Peribáñez, etc.) [1976: 77-78].

Así pues el Comendador parece protagonista de algún tema, pero cuando se vaya aclarando la situación se verá que más bien es antagonista en el tema de amor y antagonista, también, en el tema principal de la obra. Es decir que incluso las funciones de los personajes son sometidas a cambio y, además, a intriga. ¿No nos recuerda mucho todo esto el modo de construcción del *nuevo modelo* norteamericano? Pero veamos una cuestión, seguidamente, por si fuera todo esto aún insuficiente. En este punto cabría preguntarse ¿cómo se entra al tema de amor, que sólo intuitivamente se sugiere como tal, por el momento? Echemos un

vistazo atrás a la trama y observamos que todas esas aproximaciones y requiebros, por parte de Frondoso, de las que Laurencia se queja y hace eco en la escena diez, no han aparecido en escenas anteriores. En este sitio notamos cómo Lope entra de golpe en el tema de amor, de forma narrada, contando un conflicto que ocurrió y que nunca apareció en escena, después de negar la posibilidad de la existencia del amor y de mostrar la cerrazón del corazón de Laurencia...; es decir, en un breve tramo narrado y después de un contexto climático sobre el amor, entra en un período anticlimático favorable al tema de amor, sin preámbulos, generando todo tipo de proyecciones y expectativas sentimentales, con el ánimo de seducir y hacer llorar al público. Y además, dejando toda la trama, incluso el nacimiento mismo de los temas, para el acto segundo y el tercero, buscando un efecto, con ello, de compresión de la obra que se va a traducir en una enorme intensidad y tensión máxima. ¿No es este afán de seducción, de gustar al público, de generación de proyecciones sentimentales en la desestructuración de las herramientas clásicas y manejando sabiamente la *composición* y la *tensión dramática* como trabaja también el modelo actual norteamericano? Sea dicho todo esto ya al margen de que en la escena once, con el intento de violación por parte del Comendador, es donde empieza a producirse esa sorprendente inversión entre comedia y tragedia, entre héroes y villanos, personajes de uno y otro tipo, desestructuración e intriga de roles y funciones por parte de los mismos y, Frondoso –más tarde el pueblo– aparece como un héroe mítico popular, algo verdaderamente inaudito y sin duda alguna gozoso en la dramática llamada al éxito de nuestro *modelo actual* norteamericano.

Se ha de esperar al segundo acto, ya muy avanzada por tanto la obra, para ver en sus escenas tercera y cuarta cómo todavía se va aclarando el personaje del Comendador y va mostrándose, bajo ciertas luces y aspectos, como uno de los cínicos más locos y ególatras que jamás la historia dramática haya podido crear; y todo al mismo tiempo, en un puñado de versos, que se muestra al Comendador claramente, ahora como antagonista de un tema de amor todavía en ciernes –que reaparece aquí, en la escena cuarta del segundo acto– y de un tema principal –el pueblo contra la tiranía, el bien contra el mal– que a estas alturas vemos aún nacer, para nuestra sorpresa en sus primeras y pequeñas huellas; ello al tiempo que asistimos, una vez más, a una confusión de planos dramáticos y todo esto en

medio de un discurso agónico que no deja de ser con toda claridad inhabitual y además anticlásico, por el instante y por la situación en la obra en que aparecen estos trazos; y además, insistimos, en un segundo acto, al que por su naturaleza no le corresponde, en su puridad, todo esto. Alguien podría decir –en lo que concierne al personaje del Comendador– que un antagonista puede emerger no sólo en el segundo acto, sino incluso en el tercero. Y esto es verdad; pero lo que ocurre es que este, el Comendador, hasta el momento no aparecía como antagonista, sino que tenía la apariencia de ser, al menos, un personaje principal de alguno de los temas, si no el protagonista. Este es un juego engañoso que, como veremos, se mantiene también a lo largo de todo el segundo acto. En este sentido comenta Juan Manuel Rozas:

Se suele entender por *engañar con la verdad* el truco dramático de levantar pistas para aclarar el desarrollo de la obra y de su desenlace, pero haciéndolo de tal modo que el espectador dude de ellas y aun las juzgue falaces. [...] El que en los citados versos 302-304 hable de engañar al espectador y dar muy lejos de lo que promete o apunta, es arma de dos filos. Por un lado, parece una formulación paralela del truco del *engañar con la verdad*, en torno al *suspense* de cara al personaje y por eso –poco después apunta a engañar al personaje, con el conocimiento del espectador, que –inculto, como es– se siente alagado al «saber», «entender», «comprender», lo que el personaje –a veces culto– no sabe, ni entiende [1976: 141-143].

Veamos, por tanto, algunas huellas de toda esta mezcla –emergencia de temas y clarificación del personaje– en los siguientes versos:

LABRADOR

¿Qué hay del Comendador? ¡No os alborote!

JUAN ROJO

¡Cuál a Laurencia en este campo puso!

LABRADOR

¿Quién fue cual él tan bárbaro y lascivo?
colgado le vea yo del aquel olivo. [...]

(II, vv. 935-938)

COMENDADOR

Ha dado en darme pena.
Mujer hay, y principal,
de alguno que está en la plaza,
que dio, a la primera traza,
traza de verme.

ESTEBAN

Hizo mal.

Y vos, señor, no andáis bien
en hablar tan libremente.

COMENDADOR

¡Oh, qué villano elocuente!
¡Ah, Flores!, haz que le den
la *Política*, en que lea,
de Aristóteles.

ESTEBAN

Señor,

debajo de vuestro honor
vivir el pueblo desea.
Mirad que en Fuente Ovejuna
hay gente muy principal. [...]

COMENDADOR

Pues ¿he dicho cosa alguna
de que os pese, Regidor?

REGIDOR

Lo que decís es injusto;
no lo digáis, que no es justo
que nos quitéis el honor.

COMENDADOR

¿Vosotros honor tenéis?
¡Qué freiles de Calatrava!

[REGIDOR]

Alguno acaso se alaba
de la Cruz que le ponéis,
que no es de sangre tan limpia.

COMENDADOR

¿Y ensúciola yo juntando
la mía a la vuestra?

REGIDOR

Cuando

que el mal más tiñe que alimpia.

COMENDADOR

De cualquier suerte que sea,
vuestras mujeres se honran.

[ALONSO] ALCALDE

¡Esas palabras deshonoran
las obras! ¡No hay quien las crea...!
(II, vv. 966-998)

En estos versos vemos uno de los fragmentos o facetas más clarificadoras, enfermizas y monstruosas del Comendador que, en sus delirios de poder, ha llegado a pensar que el holocausto y entrega total al servicio de su persona ennoblece y honra a quien lo practica. Ya lo decían los antiguos liberales, y en particular Lord Acton, que afirmaba que «el poder corrompe, y el absoluto, absolutamente». Pero de esto, en particular, nos damos cuenta ahora, en este fragmento de la escena cuarta del segundo acto, ya muy avanzada la obra. Este tipo de semantema sobre el personaje, creemos, se hubiera correspondido mejor con la naturaleza de un primer acto. Lo que no deja de ser curioso, por otro lado, y absolutamente contemporáneo. Además, y aunque no aparezcan apenas referencias a Laurencia en los versos reproducidos, vemos cómo se toca de lejos el incipiente tema de amor en esta escena y se trae al recuerdo el intento de violación por parte del Comendador, ello en un esfuerzo por enlazar, también, con el tema todavía no nacido de la lucha contra la tiranía por parte del pueblo, cuyas primeras huellas sí quedan reproducidas en los versos que arriba figuran. De cualquier forma, si el primer acto, como ya explicamos, fue en buena medida engañoso, laberíntico y anticlásico, porque en él se dedican 326 versos de 860 —es decir, casi un 40% del primer acto— a un tema, la conquista de Ciudad Real, que no pasa de ser muy secundario en la obra y al que después no se harán sino leves referencias narradas (ello además de no haberse ocupado el autor, según un modelo clásico, de plantear los temas, algunos serios semantemas sobre los personajes, vinculaciones, ubicar la acción, marcar los objetivos y situaciones dramáticas, etcétera, y todo ello por voluntad manifiesta de su creador); este segundo acto no pasa de ser una absoluta desnaturalización, un falso segundo acto, de lo que haya de ser un conflicto, esto es, la confrontación de una obra dramática. En un primer acto, desde el punto de vista clásico, se aclaran todos los elementos ya citados líneas más arriba. Y el segundo acto se ocupa de desarrollar la *acción* dramática, en cada tema, en términos de exposición del conflicto —donde el protagonista inicia su lucha por el objetivo a seguir—, luego deviene una fuerte confrontación en la persecución del objetivo —en cada uno de los temas— y, por fin, asistimos al final o desenlace, esto es, a la resolución en un sentido u otro, dentro del marco de los distintos conflictos. Pero nada de todo esto sucede en el segundo acto de *Fuente Ovejuna*, como tampoco sucedió lo acostumbrado, ya se

ha hecho notar, en el primero de los bloques. Y ello, como hemos observado, porque Lope es un autor que trabaja, no con unos planteamientos clásicos, sino que hace lo que estima conviene a la obra, según él y su público la sienten en cada momento y situación. *Fuente Ovejuna* vive en una absoluta desestructuración de las herramientas, roles y funciones que consagra el clasicismo. Todo esto es lo que venimos haciendo notar a lo largo de estas páginas. Y la esencia de *Fuente Ovejuna*, en su construcción y estructura, es la libertad, lo que conviene en cada momento y funciona bien; ello en un echar constantemente mano –para que la obra no se hunda– de las *técnicas formales* y, sobre todo, de la *tensión dramática* cuando el autor lo siente pertinente y de alguna manera necesario. ¿Y podríamos preguntarnos: no es esta también la esencia y el modo de proceder del *nuevo modelo* dramático en las teleseries norteamericanas?

En cualquiera de los casos, y para seguir con el *conflicto*, resulta digno de mención que todo el segundo acto en esta obra se caracteriza, a nuestro entender, en lugar de por su claro desarrollo de la confrontación en cada uno de los temas –ello si es que estos hubieran ya en toda su pureza aparecido–, más bien por la creación de un falso y desnaturalizado conflicto basado fundamentalmente en la ambigüedad, de carácter dramático, sobre si el Comendador es un protagonista o, de otra forma, un posible antagonista claro en los tres temas de la obra. Es esta una estrategia de intriga, en cuanto a la función y roles de este personaje, que entra también de lleno en los modos de construcción del *nuevo modelo* norteamericano. Su relevancia, la del Comendador, su importante presencia y la intensidad con que está marcado el personaje lo hacen aparecer ante los ojos del espectador como un protagonista bastante claro. Sólo con la marcha de la obra, el Comendador tornará en antagonista de Frondoso en el tema de amor; o del Pueblo, en el tema heroico, o de los reyes Católicos, en los temas públicos. Préstese atención, además, al hecho de cómo la jerarquía de los temas se ve invertida en este segundo acto. En el primer acto, como ya dijimos, Lope dedicaba el 40% de su duración a la conquista de Ciudad Real, que era el tema preponderante y más llamativo y claro de este primer contexto expositivo. Y en segundo lugar, aparecían confundidos los temas populares en forma de conversaciones sobre el amor, que ya giraban alrededor de los hombres en general, o del Comendador o, también, entre diálogos un tanto agonísticos, temas

varios con algunos de los mozos del pueblo como Frondoso, Barrildo y Mengo. Sólo al final del primer acto, el intento de violación de Laurencia atrapaba claramente nuestra atención y emergía, todavía débil, el tema nítido del amor y, por ende, de la indignación popular, de esta forma entremezclados. En el segundo acto, en cambio, la jerarquía de los temas ha cambiado –¿no es esto también profundamente moderno e ínsito en el *nuevo modelo* norteamericano?–. El tema de Ciudad Real aparece en tintes narrados y muy brevemente, con lo cuál pierde su primera plaza en orden de importancia; el tema de amor –Frondoso y Laurencia– se va aclarando y va ocupando un lugar más importante y empieza a surgir, con más fuerza, la indignación popular.

Decíamos arriba que el segundo acto sufría una desnaturalización en tanto que *conflicto*, ello por la ambigüedad de las funciones del Comendador en cuanto que personaje, aunque no sólo por este motivo. Si el Comendador fuera, efectivamente, un protagonista –como pudiera llegar a parecer a lo largo de casi todo el primer acto–, el segundo acto, ciertamente, se parecería a un *conflicto*. Veámoslo desde este punto de vista –el Comendador, protagonista– en estas líneas: al inicio del segundo acto, el Regidor, Esteban y un estudiante se quejan del comportamiento del Comendador –conflicto–; a continuación, notables del pueblo muestran su indignación al Comendador por sus comentarios sobre las mujeres –conflicto–; se produce la toma de Ciudad Real por los reyes de España –conflicto–; y, por fin, el Comendador rapta a Jacinta y, además, paraliza la boda de Laurencia... Pero como el Comendador ya no aparece claramente y en este segundo acto como un protagonista, sino que empieza a dibujarse como un antagonista de libro, podríamos preguntarnos: ¿qué clase de conflicto se produce? ¿Qué clase de conflicto encontramos en el hecho de que personajes populares, justamente indignados, hablen mal de un malvado o que este pierda Ciudad Real? El único momento clara y definitivamente conflictivo lo encontramos en la paralización de la boda de Laurencia, por el hecho mismo de que en el tema de amor, el Comendador ya es claramente un antagonista. Pero el tema popular heroico todavía no ha nacido del todo –lo que no deja de ser muy sorprendente–, y en el tema nobleza-monarquía las cosas no están aún lo suficientemente claras, por no decir nada claras. Si acaso se produjera una vivencia cierta de *conflicto*,

sería por el hecho de ir viendo al pueblo y a sus personajes como incipientes protagonistas y al Comendador como un potencial antagonista.

Pero es que dicho esto, nos encontramos un segundo acto plagado de *conflictos narrados*, ¡no situados en escena!, lleno de una *activación* dramática mucho más desarrollada que el *conflicto* –sobre todo las proyecciones sentimentales– y con unas falsas situaciones de confrontación cuya esencia es, más bien, un *anticlímax* que un verdadero *conflicto*. ¿Un anticlímax para preparar, podríamos preguntarnos, qué clímax, qué confrontación en el segundo acto, si ni siquiera tenemos totalmente claro quién es el protagonista y el antagonista? Pues, en buena lógica, la única confrontación que hay clara y fuerte, esto es, la paralización de la boda de Laurencia y el encarcelamiento de Frondoso, que es donde en verdad va a empezar la obra, en la última escena del segundo acto y a lo largo de tercero. ¿No es todo esto impresionante, decididamente moderno y perteneciente al *nuevo modelo* norteamericano?

Asumiendo que el pueblo ya empieza a ser protagonista y el Comendador, aún vagamente, va a iniciar su andadura como antagonista, se desarrolla así el segundo acto: el Regidor, Esteban y un estudiante hablan de que el Comendador ha acosado a Laurencia. Esto es sólo la narración de un conflicto, no hay confrontación en escena. Esto no es lo propio de un segundo acto clásico. Escena cuarta, el Comendador habla de manera deshonrosa sobre las mujeres del pueblo. Algo de conflicto hay, sin duda, pero tiene unas características más de exposición que de segundo acto; poca enjundia tiene, aunque es cierto que está alimentándose el nacimiento del tema primero o heroico. A continuación, Cimbranos viene a buscar al Comendador porque los reyes Católicos han tomado Ciudad Real. ¿Y qué conflicto hay en que los reyes de España hayan tomado Ciudad Real, si el Comendador no es claramente el protagonista? Más bien, acaso estaríamos en presencia de un *anticlímax* y además narrado, es decir, que lo están contando, que no aparece en escena. Más tarde, el Comendador se lleva a Jacinta y azota a Mengo. Aquí sí que hay algo de conflicto, pero no mucho. Primero porque estos personajes, Jacinta y Mengo, no son principales; y en segundo lugar, porque con esto se atiende sobre todo a la tarea de construir el personaje del Comendador, que no al conflicto. A continuación, Frondoso se promete a Laurencia y hablan de los desmanes del Comendador, etcétera. Esto no tiene nada de conflictivo, más

bien tiene que ver con un desarrollo del tema de amor, que corre ya hacia el tercer acto. Es además, y claramente, un momento decididamente anticlimático. Y ahora sí, llega la última escena del segundo acto, la paralización de la boda de los amantes y el rapto de Frondoso... Este momento, que es adonde quería ir a parar Lope, sí que es claramente climático, duro, sube mucho la *tensión dramática* – como lo hizo también al final del primer acto con el intento de violación de Laurencia; podríamos hablar de esos finales de capítulo que tanto caracterizan a las modernas series norteamericanas—. Esta es la resolución de un segundo acto lleno de momentos anticlimáticos y proyecciones sentimentales que ahora sirven de refuerzo a esta definitiva confrontación, de la que va a partir ya a gran ritmo todo el desenlace de la obra. Pero es una sola escena la que participa del *conflicto* a lo largo de todo el acto. ¿Y no es esto una absoluta falsificación de un segundo acto en beneficio de la obra que Lope nos quiere contar? ¿No son estos modos totalmente libres y sin ninguna cortapisa, claramente anticlásicos y desestructurados los propios del modelo objeto de nuestro estudio?

Antes de finalizar el análisis de este segundo acto, quisiéramos hacer un comentario, tan breve como sorprendente, sobre una anécdota de la escena quince, en este acto, que, por su interés, reproducimos a continuación:

MENGO

¿No habéis visto un buñolero,
en el aceite abrasando,
pedazos de masas echando,
hasta llenarse el caldero?

Que unos le salen hinchados,
otros tuertos y mal hechos,
ya zurdos y ya derechos,
ya fritos y ya quemados.

Pues así imagino yo
un poeta componiendo,
la materia previniendo,
que es quien la masa le dio.

Va arrojando verso aprisa
al caldero del papel,
confiando en que la miel
cubrirá la burla y risa.

Mas poniéndolo en el pecho,
apenas hay quien los tome;

tanto, que sólo los come
el mismo que los ha hecho.
(II, vv. 1514-1533)

La cuestión es: ¿estamos ante una breve manifestación de metateatro? De ser así, queremos señalar que también las series norteamericanas, en casos y dependiendo de su autor, hacen uso de este moderno recurso o estructura literaria.

Para dar fin a este subapartado, vamos a entrar en el análisis del tercer acto – claro está, de *Fuente Ovejuna*– y de sus características en términos de «antecedentes» del *nuevo modelo* dramático y teleserial norteamericano. Así pues, y para entrar en materia, recordamos que lo lógico, lo que se puede esperar de un tercer acto, dicho sea esto tanto desde un punto de vista académico como desde una perspectiva neoclásica, no es ni más ni menos que, ya finalizado el conflicto, procedamos a ver cuál sea el desenlace de los temas –si se alcanza, o no, el objetivo que el protagonista se ha propuesto en cada uno de los temas de la obra–; y esto en tres períodos distintos, a saber, exposición de la resolución, conflicto de la resolución y resolución de la resolución, dando término a los temas de la pieza por orden normalmente de menor a mayor importancia.

No hay casi que decir, porque ya lo sospechamos, que no es así como discurren las cosas en el tercer acto de *Fuente Ovejuna* que, juntamente con la escena dieciséis del segundo acto, y en un solo puñado de versos tan sorprendentes como inesperados, condensa prácticamente la esencia y el fundamento de toda esta obra. De esta manera lo expresa Juan Manuel Rozas:

Ya sabemos que los actos o jornadas son tres. Ahora nos añade cómo se introduce en cada uno la materia:

*En el acto primero ponga el caso,
en el segundo enlace los sucesos
de suerte que hasta el medio del tercero
apenas juzgue nadie en lo que para.*

Esto es refrendado por Pellicer [...] en su precepto séptimo, que dice:

En la tercer (jornada) dé mayores vueltas a la traza y tenga al pueblo indeciso, neutral o indiferente o dudoso en la salida que ha de dar hasta la segunda escena, que es donde ha de empezar a despejar el laberinto y concluirlle a satisfacción de los circunstantes.

En efecto, éste es el uso –estructura tripartita– de la comedia lopista [1976: 105-106].

Nos es evidente, también, que en puridad no estamos delante de un tercer acto en su propia naturaleza; y ello, además de las razones indicadas, porque en sus casi doscientos setenta versos iniciales, es decir, en el 40% inicial del tercer acto, acaba Lope de dejar claro cuál haya de ser, ¡por fin!, el tercer tema de esta obra –nobleza/monarquía–; además, resuelve el primer tema, el de amor, que en este acto pasa a segundo término en orden de importancia; y da fuerza, conflicto y resolución a un recién encarnado primer tema –el pueblo contra el Comendador, que surge de una mixtura con el tema de amor–; ello al tiempo que aclara la naturaleza definitiva de la *acción* y cambia nuevamente la jerarquía de los temas, escenifica un anticlímax y catástrofe, entrega la *acción* a una especie de preclímax –que sería clímax en el tema de amor– con los azotes a Frondoso, da lugar a una zona climática en la confrontación del pueblo contra el Comendador, resuelve los dos temas principales con la muerte del Comendador, y acude una y otra vez a la *activación* emocional al tiempo que hace quebrar la *unidad de acción* con la sustitución de protagonista en el tema principal de la obra –el pueblo por Frondoso– para, después de todo esto, dar paso a la auténtica resolución de la pieza, porque, como decíamos, lo anteriormente citado no es sino una absoluta e inesperada locura impropia de un tercer acto con carácter «lógico» y tradicionalmente neoclásico. Una multitud de asuntos en tan sólo unos cuantos versos.

¿Y no es esta desestructuración, «monstruosa», un antecedente de lo que está ocurriendo en el paradigma nuevo y dramático de marchamo norteamericano? A nuestras luces, esto es el fundamento y esencia del nuevo paradigma: el impulso o la *gana* formal y constructiva, la absoluta libertad formal, estructural y compositiva, la desestructuración y la nueva utilización de las herramientas y elementos dramáticos guiados única y exclusivamente por la necesidad del momento y la inspiración del autor, sin otros límites que la formal procedencia y el apoyo habilidoso en la *tensión dramática* que, por cierto, en este tercer acto crece enormemente hasta que los reyes de España entran en escena y se procede a la resolución de la obra a impulsos de lo anteriormente acaecido. Quizás esta máxima de *libertad e instinto* tengan sus raíces en la osadía lopesca de atreverse a dar preceptos contra el arte, como el mismo decía.

Mas para no resultar tan expeditivos, vamos a explicar con un poco más de detenimiento algunos de los pasos que Lope da en estos doscientos setenta versos ya recorridos. En realidad y siempre a nuestro juicio, observamos que el carácter y temperamento de este 40% inicial del tercer acto es una mezcla de desenlace y, sobre todo, de conflicto; es decir, que esa casi primera mitad del tercer acto tiene un componente de confrontación bastante importante, dejándose el prístino toque resolutivo para la segunda mitad de este tercer acto, es decir, para la resolución de la resolución. Y aún diríamos más en lo que concierne al tema de honor –el pueblo contra Fernán Gómez–, que dicho sea de paso ve su nacimiento casi en este tercer acto: algunos de los momentos iniciales de este acto resolutivo muestran, igualmente, una cierta mixtura entre el temperamento conflictivo y el meramente expositivo de un auténtico primer acto! ¿Ello no parece de todo punto sorprendente y, además, anticipador del paradigma norteamericano que aquí estamos analizando?

La *tensión dramática* de la pieza, magníficamente organizada, tiene tres momentos relevantes en esta obra: al término del primer acto, el intento por el Comendador de violar a Laurencia; la paralización de la boda al final del segundo acto, imitando esos finales en cumbre propios de los teleseriales; y esta casi primera mitad del tercer acto donde, en poco más de veinte minutos, concluye el conflicto y, prácticamente, la resolución de esta pieza –construye toda la obra– en medio de un uso nuevo de los elementos dramáticos posiblemente nunca visto en la historia del drama, hasta el momento actual en las telenovelas.

¿No son estas primeras y muy breves escenas del tercer acto un buen ejemplo del mejor estilo en el nuevo paradigma serial de origen dramático y norteamericano?

Para acabar, el Comendador quiere matar a Frondoso, y casi lo consigue: a punto está Fernán Gómez de alzarse con la total victoria, en un final en *down*... Es un momento de mucha *tensión dramática*: es un clímax del tema de amor. Y en el tema heroico tiene lugar un instante preclimático que nos conduce al clímax final y destrucción del Comendador, antagonista, a manos del pueblo; ello casi a la mitad de un tercer acto que ya discurre entre una auténtica solidaridad heroica entre las gentes del pueblo y el dejar el juicio al rey, ahora por encima de la nobleza.

Para poner fin a estos comentarios, nosotros diríamos que nada ocupa su lugar en esta obra dramática, donde todo es anticlassicismo, impulso, *gana*, desestructuración y un uso nuevo de los elementos del drama en el decurso de una organización de la *tensión dramática* que está sabiamente dosificada y es principal herramienta sistemática para que la obra no se desintegre. El uso de los elementos *formales* es muy sencillo, también como en las teleseries norteamericanas, pero muy eficaz. La misma distribución de los versos, acto a acto –860, 792 y 700–, es significativa de ese proceso de compresión que vive la obra, desarrollándose prácticamente entre la resolución del segundo acto y el final de la misma, en un espacio muy pequeño, lo que proporciona a la pieza una enorme fuerza e intensidad emocional, propia de la mejor y más representativa de las teleseries de nuestro *nuevo modelo* norteamericano.

2- *Análisis del Nuevo Modelo a través de Prison Break, capítulo 12 (El final del Túnel), primera temporada y del episodio piloto de otras series.*

- 2.1) *Argumento: consideraciones generales, nudos dramáticos y proyecciones sentimentales.*
- 2.2) *Tensión dramática. Análisis.*
- 2.3) *Organización narrativa. Análisis.*
- 2.4) *Organización técnica o forma. Análisis.*

2.1) *Argumento: consideraciones generales, nudos dramáticos y proyecciones sentimentales.*

Antes de entrar en el concreto análisis de los aspectos *argumentales*, *narrativos*, *técnico-formales* y aquellos propios de la *tensión dramática* que vamos a estudiar en este segundo capítulo de la segunda parte de la tesis –siguiendo el *modelo canónico* dramático que proponíamos en la primera parte–, nos vemos obligados a hacer alguna breve consideración metodológica y estrictamente organizativa, que seguidamente pasamos a formular. En primer lugar es preciso indicar que a los efectos meramente organizativos de este trabajo, a continuación incluimos un minutaje completo del capítulo 12, primera temporada, de la teleserie *Prison Break*, cuyo título reza *El final del túnel*, a los efectos de poder ser consultado en cualquier momento a lo largo de estos capítulos, dado que es en este, fundamentalmente, donde se basa el análisis que vamos a realizar. Además, como también acompañarán este análisis los primeros capítulos o los capítulos piloto de otras teleseries norteamericanas –*The OC*, *True Blood*, *Betty*, los dos episodios piloto de *Lost*, *The Sopranos* y *24*–, adjuntamos al término del texto propio del capítulo segundo los minutajes de estas teleseries de referencia. Son estos, como decíamos, instrumentos fundamentales de consulta para poder seguir en detalle el desarrollo de los análisis que aquí incluimos y conocer estas series.

PRISON BREAK, CAP. 12 PRIMERA TEMPORADA

EL FINAL DEL TÚNEL

Minuto	Nº Sec.	Dur. Sec.	D/N E/I	Personajes	Acción	Comentario
00:00	0.0	10"	D/I	Michael es el protagonista de todos los temas más importantes del capítulo.	Michael, como guía y promotor de la fuga, inspecciona todas las vías y posibles salidas para huir de la cárcel.	<u>Capítulos anteriores.</u> Tema01
00:10"	0.1	05"	D/E	El grupo de fuga está integrado por varios presos. Unode ellos es este hombre de raza negra, que envía postales a su familia, haciéndoles creer que es un soldado en la guerra de Irak	Un preso le entrega a otro (al hombre de raza negra del grupo de fuga) postales de correos.	Tema02
00:15"	0.2	07"		Estos dos espías de la Organización o Compañía de influencias económicas y políticas en los EEUU sostienen posturas éticas distintas en su actuación policial	Hablan entre sí los dos espías de la Compañía. Hay disidencia de actitudes, entre ellos.	Tema 03

00'22"	0.3	03"	D/I		El espía disidente de la Compañía habla con su esposa para huir, dado que no puede seguir compartiendo los métodos de actuación de su compañero y de la Organización.	Tema 04
00'25"	0.4	05"		.Lincoln Barrows, hermano de Michael, ha sido objeto de una conjura política, fruto de la cual se le condenó y encerró en la cárcel por el falso asesinato de un distinguido hombre de negocios	El espía disidente habla con Verónica (la abogada de Lincoln Barrows) para verse y pasarle información acerca de la Compañía y de la conjura contra Barrows.	Tema 05
00'30"	0.5	11"		Lincoln Barrows suena aquí (como en el tema general de la obra) a ese tipo de personas que siempre tienen que acabar sacrificándose por el grupo, por sus compañeros.	Lincoln Barrows golpea a uno de los guardias de la prisión para despistarlos y evitar que descubran el plan de fuga.	Tema 06 L. Barrows golpeó a los guardias, no porque sea violento, sino porque iban a descubrir el plan de fuga.
00'41"	0.6	03"			Michael anuncia al grupo de presos que forma parte de la fuga, que van a huir ya. En ese momento le van a comunicar que han encerrado a su hermano en la celda de castigo, por lo que el plan de fuga se va a ver sometido a fuertes tensiones. Los del grupo IP querrán fugarse; Michael, en cambio, no.	Tema 07 Aquí se pone de manifiesto el agon, las partes en confrontación y lucha, propias de un tema y acción de carácter dramático.

00'44"	0.7	04"			Guardias de la cárcel se llevan a Barrows a la celda de castigo, totalmente aislada.	Tema 0g
00'48"	0.8	14"			Varios pantallazos. Unos presos conducen a la fuerza a Theodor Duback hacia una nave solitaria. Abruzzi amenaza a Duback. Duback le corta el cuello a Abruzzi.	Tema 0g
01'02"	1	1'13"		Duback es un asesino y un psicópata. Padece una enfermedad bipolar. Es muy peligroso y sutil. Abruzzi es también un asesino, pero es más tosco y primitivo que Duback.	Abruzzi es conducido en camilla hasta el helicóptero que le llevará al hospital. (cuello cortado). Lo están viendo todos los presos desde el patio de la prisión. Junto a él va la doctora Sarah Tancredi, quien pone humanitariamente de manifiesto que Abruzzi está al borde de la muerte.	<u>Inicio del Episodio y Primer Acto: Exposición</u> Tema 0 Abruzzi Tema 5 (amor)
02'15"	2	09"			Los presos del grupo de fuga son ahora cinco, con la desaparición de Abruzzi. Comentan entre ellos que ahora son los justos para fugarse (antes sobraba uno).	Tema 1 los presos del grupo quieren fugarse a toda costa=fuerza antagonista (porque el objetivo del protagonista es la liberación de Lincoln B. por parte de Michael).
02'24"	3	17"		Se insiste en el sabor a víctima sacrificial en la persona de Linconl.	Policías de la cárcel golpean a Lincoln y le conducen a una celda de aislamiento.	Tema 2 (Lincoln es el objetivo dramático)

02'41"	4	50"				Michael aborda al alcalde de la prisión y le pide permiso para ver a su hermano Lincoln (con intenciones de acordar con él una estrategia y sacarle de la celda/prisión). El alcalde le dice que no puede consentir que lo vea hasta que la ley lo permita (faltan 36 h. para su ejecución). El problema ahora es cómo liberarlo.	Tema 3 Michael y sus estrategias.
03'30"	5	30"				CRÉDITOS (Aquí finaliza el período de exposición del Movimiento expositivo del Primer Acto= están los justos para fugarse, quieren hacerlo, pero no pueden porque Lincoln está en la celda de castigo).	
04'01"	6	24"				El cubano llama desde la cárcel, por teléfono, al hospital donde está ingresado Abruzzi para interesarse por su salud. No le dicen nada.	Tema 0
04'25"	7	2'24"				El cubano comunica a los del grupo que no sabe nada de Abruzzi. Tema cerrado. Debate sobre si fugan o no (porque Lincoln está en la celda). Presos deciden fugarse. Michael no lo acepta. Conflicto entre Michael y los presos, que hasta ahora eran deuteragonistas.	Fusión de Temas. Los más importantes son el Tema 1 y el Tema 3
06'49"	8	26"				Lincoln en la celda de castigo alumbrándose con una cerilla.	Tema 6
07'15"	9	1'25"				El cubano y Michael en su celda de la prisión. El cubano analiza con Michael los problemas y necesidad de fugarse. Michael piensa en cómo liberar a su hermano.	Tema 3 y Tema 1
08'40"	10	46"				Verónica (abogada de Lincoln) habla con su colaborador (en el hospital) sobre la apelación del caso y la posibilidad de comunicar sus sospechas a los medios de comunicación.	Tema 4 Deuteragonismo
09'26"	11	2'42"				Prisionero negro del grupo de fuga habla con su esposa e hija y les dice que volverá pronto a casa (desde Irak, les hace creer). Además habla con su cuñado, conocedor de su situación, para que les ayude a fugarse (plan concreto). Los presos quieren fugarse ya, no se echan atrás.	Tema 1
12'08"	12	1'25"				Michael habla con el cubano Sucre en su celda. Michael, para la sorpresa de su compañero, le dice que van a fugarse ya; Michael pide a Sucre una cuchilla y, cortándose, saca del interior de su brazo una pastilla (tiene un plan para liberar a Lincoln vinculado a esta pastilla).	Tema 1 y 3. Termina el período expositivo.
13:33	13	4"				Cortinillas	<u>Segundo Acto:</u> <u>Conflicto</u>

13:37	14	6"				Manifestación: gente gritando al lado de la prisión: "No lo lograrás" (se entiende que se lo gritan a Lincoln. Quieren decir que no logrará eludir la pena de muerte).	
13:43	15	9"				Lincoln en la celda de castigo, a oscuras, mientras se oye voz off salmodiando la biblia.	
13:52"	16	1'35"				Michael rezando en su celda con el presbítero (el salmo que en la escena anterior era off). Michael, al terminar, le da el Rosario con una cruz (donde se supone que ha metido la pastilla) para que se lo lleve a Lincoln.	
15:27"	17	1'54"				Michael, en la enfermería con la Doctora Tancredi. Michael le da las gracias por todo lo que ha hecho por él y se muestra afectuoso con ella. Tancredi interpreta que se está despidiendo (de ella) y le pregunta si esto es así (agon). En ese momento entra el señor de la limpieza a la enfermería, interrumpiendo la conversación, y se da cuenta de que hay un agujero en la alcantarilla por donde Michael tiene pensado fugarse (doble beat agónico).	Tema 5, agon.
17:21"	18	35"				El cubano y Michael, en su celda, se abrazan mientras se desean suerte. ¡Empieza el plan de fuga!	
17:56"	19	24"				Todos los prisioneros del grupo de fuga salen a trabajar (Grupo IP). Preguntan a Michael por su hermano.	Han pasado 4'30" desde el inicio del conflicto y ahora anuncian, falsamente, que empieza la fuga. En realidad, ésta no empezará de verdad hasta el movimiento resolutorio!!
18:20"	20	58"				Lincoln, en su celda de castigo, es visitado por el presbítero. Hablan de su vida y de la muerte, ya próxima; le entrega el rosario de Michael.	
19:18"	21	29"				Manifestación delante de la cárcel gritando: "colgad a Barrows". Llega a la cárcel la abogada de Lincoln. La Compañía espía, está allí.	

19'47"	22	33"				La Compañía habla de Hall, el espía traidor a la Compañía. Hall le dice a su esposa que se van de la ciudad y que, antes, va a salir porque ha de entregar una carta.	
20'20"	23	18"				Se vuelve a la escena de la manifestación. Ahora, hacen sus proclamas los partidarios de Lincoln Barrows. Verónica se acerca a los de la TV para que la entrevisten. La Compañía está espiando por los alrededores.	
20'38"	24	31"				Lincoln está en la celda de castigo. Observa el crucifijo y descubre que se abre por una ranura. Dentro hay una pastilla y una nota de la hora en que ha de ingerirla.	
21'09"	25	2'04"				La IP está trabajando (plan de fuga). Como la hora de fugarse es las 21 horas, rompen una cañería de agua para que les obliguen a quedarse toda la tarde secando la habitación y poder fugarse a la hora prevista.	
23'13"	26	1'13"				La abogada de Lincoln está con los de la TV. (Entorno de manifestación y agitación). Entrevista en TV: Verónica ha pedido una suspensión de la ejecución. La Compañía espía: aparece la Vicepresidenta de EEUU que comenta la existencia de un delator dentro de la Compañía.	
24'26"	27	3"				Cortinillas con la cárcel.	
24'29"	28	26"				Cárcel: preparan la ejecución de Lincoln. Están revisando el funcionamiento de la silla eléctrica.	Se produce una caída de la tensión dramática hasta la 31.
24'55"	29	8"				Lincoln mira la pastilla que ha de tomar y que Michael le envió.	
25'03"	30	12"				Vuelve la escena a la revisión de la silla eléctrica, entrecruzado con pantallazos de Lincoln en su celda de castigo.	
25'15"	31	5"				Cortinillas.	
25'20"	32	3"				Plano panorámico de la prisión.	
25'23"	33	1'49"				Vuelve la escena a Verónica, la abogada de Lincoln (escortada por policías). Ésta va a la celda de castigo a ver a Lincoln Barrows. Verónica ordena a los polis encender las luces, con amenazas de denunciarlos. Verónica y Lincoln hablan de la posibilidad de una liberación por medios legales. Se besan.	
27'12"	34	55"				La esposa del espía delator (Hall, el que quiere dar un sobre con información a Verónica) se dirige a la puerta para abandonar la casa y esperar a su marido en un determinado lugar. El espía malo, que quiere matar a su marido, está justo a la puerta y le pregunta dónde está Hall.	

28'07"	35	7"				Cortinillas de la prisión de noche, generando un movimiento que da la sensación de elipsis.	
28'14"	36	35"				Lincoln, en la celda de castigo, pregunta la hora a su guarda para ver si se tiene que tomar ya la pastilla que le ha enviado Michael.	
28'49"	37	10"				Michael y su compañero de celda, el cubano Sucre, esperan. Son las 8:15 PM.	
28'59"	38	10"				Lincoln, es su celda, se toma la pastilla.	
29'09"	39	10"				El cubano y Michael siguen esperando. Michael dice que no se encuentra bien, posiblemente por la tensión de la espera.	
29'19"	40	18"				Lincoln, en su celda, se empieza a sentir fatal de salud.	
29'37"	41	5"				Michael y el cubano Sucre siguen esperando.	
29'42"	42	10"				Lincoln, en su celda de castigo, se retuerce de dolor.	
29'52"	43	10"				Llevan a Lincoln en una camilla, aprisa, por los pasillos de la prisión.	
30'02"	44	33"				Michael mira el reloj y ve que son las 9PM. Entra el negro de la IP y le dice que hay que empezar con la fuga.	
30'35"	45	23"				Lincoln, en camilla, entra en la enfermería.	
30'58"	46	26"				Los presos de la IP empiezan con la fuga.	
31'24"	47	4"				Cortinillas.	
31'28"	48	6"				Panorámico de la prisión, de noche. Focos de luz lo alumbran todo y parecen decir: de aquí nadie se escapa. Es una fortaleza.	
31'34"	49	43"				Lincoln, en la enfermería. La Dra. Tancredi le dice que padece una intoxicación alimentaria, pero que ello, lamentablemente, no es motivo suficiente para suspender la ejecución. La Dra. Tancredi se va y Lincoln mira al desagüe de huida. Algo le preocupa.	
32'17"	50	1'13"				Verónica, de noche, espera en la calle al espía traidor de la Compañía. Éste llega y le hace confesiones importantes. Ven llegar al otro espía, al que quiere matar al "traidor". Verónica se esconde.	
33'30"	51	22"				Los presos de la fuga van caminando dentro de unos tubos, bajo tierra.	
33'52"	52	13"				Los amigos y el cuñado de uno de los que se fugan, el negro que pidió ayuda por teléfono, le están esperando fuera de la prisión.	
34'05"	53	2'35"				El espía malo llega justo al lugar de la cita (del otro espía con Verónica). Le pregunta al espía bueno traidor qué está haciendo ahí... Le dice que tiene que elegir bando. Al bueno se le cae un sobre. El malo lo abre: es una relación completa de lo ocurrido, exculpatoria de Lincoln. El malo mata al espía bueno. Verónica, escondida, lo ve todo.	

36'40"	54	33"			Los de la fuga entran, por un subterráneo, en una habitación que da, desde el piso de abajo, a la enfermería.	
37'13"	55	1'12"			Los que esperan a los fugados fuera de la cárcel simulan que el coche está averiado (para poder permanecer en ese lugar). Llevan un arma. Los guardias de la prisión les dicen que se vayan, que no pueden permanecer ahí. Responden que tienen el coche averiado. Uno de los guardas conmina al que tiene la pistola escondida a levantar las manos. Los guardas les "arreglan" el coche y les ordenan que se larguen. Ellos se van.	
38'25"	56	33"			Los fugados están entrando, todos, en la habitación que está debajo de la enfermería. Michael descubre que han arreglado el "roto" de la cañería que conduce a la enfermería, lo que les impide pasar al piso de arriba y, por lo tanto, fugarse y recoger a Lincoln.	
38'58"	57	2'05"			Lincoln, en la enfermería, se quita los cables y tubos de las venas. Michael, en el piso de abajo, intenta abrir un boquete para pasar al piso de arriba. Intercambio de planos entre la enfermería y la habitación de los fugados. Lincoln también intenta forzar la cañería desde arriba. Los guardias de la prisión van andando hacia la habitación y pasan de largo. Tensión. Los presos, en sus esfuerzos, hacen ruido ¿Vuelven los guardias? No pueden abrir elboquete para fugarse. Duback amenaza a Michael a la vista del fracaso de la fuga.	
41'03"					Cortinilla. FIN	

Por otro lado, si páginas atrás de esta segunda parte señalábamos cuáles eran las características fundamentales de este *nuevo modelo* dramático norteamericano, ahora, a lo largo de este capítulo segundo y el tercero, vamos a estudiar este nuevo paradigma dramático y sus características, no ya desde un punto de vista enumerativo o meramente teórico-descriptivo, sino desde la visión práctica y el análisis de algunas de las actuales teleseries.

En este segundo capítulo hemos agrupado las dimensiones canónicas – *argumentales*, las propias de la *tensión dramática*, *narrativas* y *técnico-formales*– que menos se ven alteradas o modificadas por el *nuevo modelo*. Como se verá, las herramientas que se utilizan en estas dimensiones así como sus elementos y variables –que son, en sentido estricto, las canónicas–, no ven apenas alterada su función dentro de estos ámbitos, que sigue siendo casi la misma que en un entorno de carácter neoclásico. Esta es ya una conclusión significativa de nuestro proceso de investigación. Lo que sí variaría dentro de estas dimensiones sería la importancia o relevancia de su presencia a la hora de organizar el drama. Por poner un ejemplo, la *dimensión formal*, aun estando presente en el *nuevo modelo*, será menos importante que la *tensión dramática*, porque en el *nuevo modelo* esta se convierte en prioritaria; pero el uso de estas dimensiones sigue siendo muy similar o igual al que antes se venía ejerciendo.

Por el contrario, el capítulo tercero de la tesis, en esta segunda parte, se dedicará en toda su amplitud al análisis detenido de aquellas características que sí ven claramente modificada su función y uso dentro del nuevo modelo, y cuyo desarrollo tiene lugar –curiosamente– dentro de la dimensión puramente dramática, en el marco de lo que normalmente venimos a denominar *estructura dramática*, a saber, una de las dimensiones también del *canon* dramático propuesto en la primera parte del trabajo. Esto es, los fundamentales cambios del *nuevo modelo* no tienen tanto que ver con la manera y herramientas que se usan para construir el *argumento*, la *tensión dramática* o la *composición narrativo-formal* –aunque varíe el peso que a cada uno de ellos se dé en el nuevo drama–, cuanto con la manera de organizar y construir el *drama* mismo, con el uso nuevo que a los elementos dramáticos se da en el ámbito de actual paradigma.

Así pues, y dentro de este subapartado, vamos a estudiar –desde el análisis de *Prison Break* y alguna otra serie– el uso de los aspectos o dimensiones

argumentales dentro de las teleries norteamericanas, esto es, cómo los *nudos* dramáticos y las *proyecciones sentimentales* sirven a la creación o construcción de un argumento dentro de las series actuales norteamericanas; uso que, como acabamos de decir, no difiere en sus maneras, apenas, de los modos que dentro de otros modelos anteriores se utilizaban para este tipo de elementos. Préstese atención al hecho de que en el siguiente subapartado, en cambio, dedicado a la *tensión dramática*, uno entre otros de los aspectos objeto de análisis será precisamente la *activación* argumental, en el que veremos también cómo estos mismos *nudos*, *emociones* y el uso de la *trama* sirven a los propósitos de incrementar la atención del espectador en términos de *tensión*. Pero en este subapartado, el actual, insistimos, vamos a ver de una manera muy sencilla –dado que el problema tampoco es en exceso complejo– cómo estos mismos elementos –*nudos* y *emociones*– se utilizan, no para la creación de *tensión dramática*, sino para la construcción de carácter argumental, como ya hemos dicho.

En la primera escena del capítulo 12 de *Prison Break*, primera temporada, que es el que con carácter fundamental vamos a utilizar para hacer el análisis del *giro dramático* –sin olvidarnos de otras teleries importantes, que ya mencionamos–, Abruzzi, un peligroso delincuente impío y cruel que forma parte de la «fauna» de la cárcel donde discurre la *acción*, es conducido en una camilla hasta el helicóptero que le llevará al hospital, porque otro preso, Theodor Duback, en una disputa acalorada, le ha cortado el cuello al primero. Contemplan la escena otros presos desde ese patio que nunca falta en una prisión norteamericana; y, más de cerca, acompañándole, la bella y liberal doctora Sarah Tancredi, oveja negra e hija del gobernador del Estado. Tancredi, humanitariamente, trata de detener la hemorragia –la sangre se ve y, también, parte del corte en el cuello– y pone de manifiesto, en diálogo con el personal médico del helicóptero –un Samur a la americana– que Abruzzi está al borde de la muerte. Todo esto sucede durante un minuto y trece segundos, un período de tiempo que en el mundo de la televisión no deja de ser bastante importante.

¿Qué es lo que vemos en esta primera escena desde un punto de vista *argumental*, no ya en términos de *tensión dramática*, insistimos –cuestión que analizaremos en el siguiente subapartado–, sino en su calidad estrictamente argumental? Claramente, observamos cómo la *trama argumental* comienza con un

conjunto de emociones, un espectáculo sangriento un tanto angustioso, y la doctora Tancredi se halla presente en primer plano de la escena, esto es, la protagonista del tema de amor está asistiendo al herido –nos recorre un tibio calor sentimental–. Dos tramas a la vez confluyen en esta primera escena, la de la huida de la cárcel y el sentimental tema de amor, en un resumen nítidamente emocional. Este es uno de los dos elementos básicos –las *emociones*–, juntamente con los giros o *nudos* dramáticos, a la hora de construir un argumento. Lo es ahora y lo ha sido siempre. Recordemos cómo comienza el *Edipo*, de Sófocles, si no es con las emociones del pueblo, ya religiosas, ya de dolor ante la presencia de la peste. Lo único que variaría ahora sería el hecho de que el *espectáculo* es más detallado en cuanto a las causas y motivaciones de esos sentimientos. Si en el *Edipo* la tarde se movía en calientes, en tonos rojos, cánticos de dolor en la ciudad, los sacerdotes ante el pueblo, etcétera, emociones religiosas..., en las nuevas teleseries todo se observa con mucha más concreción: el corte asqueroso y profundo en el cuello, la sangre –por supuesto, si hubiera sexo, o violencia, o disecciones médicas, todo lo veríamos con detenimiento, cómo si estuviéramos allí y formáramos parte de la escena–. Así pues, comienza el drama con *proyecciones sentimentales* durante más de un minuto. Curiosamente, además, estas *emociones* se van a convertir –seremos conscientes de ello al ver la siguiente escena– en un *giro* dramático. En la escena segunda, de nueve segundos de duración, el resto de los presos que forma parte del grupo –el que está preparando la huida– comentan que con la desaparición de Abruzzi, antes sobraba uno, ahora son los justos para fugarse. Es decir, que las emociones y angustias de la escena uno, ya comentadas, se convierten ahora en *nudo* dramático, en el giro necesario para que la *acción* tome un nuevo curso y los presos del grupo, en concreto, puedan iniciar su huida. Es cierto que ese *giro* no se produce de una manera excesivamente clásica sino un tanto oculta, laberíntica, a modo de intriga, es decir, descubrimos su carácter una vez que ha transcurrido la escena, esta es la verdad. Pero la cuestión es que seguimos haciendo uso del *nudo* dramático para construir el *argumento*, la trama, como siempre ha sido; es decir, que el modo occidental hace uso –todavía hoy– de los llamados *giros* dramáticos para la elaboración de la *estructura argumental*. Insistimos, reconocemos que es un poco original el modo de acceder al *nudo* en esta escena, pero sigue acudiéndose a este recurso.

Escena 3, de diecisiete segundos: guardias de la cárcel golpean a Lincoln Barrows –hermano de Michael, el protagonista, y uno de los presos que preparan la fuga– conduciéndole a una celda de aislamiento. Este hecho interrumpe las posibilidades de la fuga, dado que Michael nunca se iría sin Lincoln. Así que, en la escena siguiente, la 4, de cincuenta segundos de duración, Michael va a ver al alcalde de la prisión a fin de visitar a su hermano Lincoln y, ocultamente, intentar sacarle de la celda de aislamiento –favoreciendo así la fuga, otra vez–. El recurso aquí es el mismo que comentábamos en las escenas anteriores, esto es, la escena 3 es un despliegue de *emociones* –cuando los guardas golpean al inocente Lincoln–, convirtiéndose después esta escena en un *nudo* dramático, un tanto oculto o elíptico, que conduce a la escena 4, en la que Michael va a ver al alcalde para intentar visitar a su hermano. Las conclusiones son las mismas que en la escena primera: *emociones* y *nudos* siguen siendo hoy herramientas básicas para la construcción del *argumento*, y el uso es prácticamente el mismo de siempre, quizás un tanto más original y ambiguo.

En la misma escena 4, antes citada, Michael no consigue visitar a su hermano, para cuya ejecución faltan treinta y seis horas. El problema ahora es cómo liberarlo y después intentar la fuga. Esta misma escena se convierte en *nudo* dramático de todo el capítulo y abre las puertas a la *acción* dramática que está por venir –conseguir la liberación de Lincoln–.

En la escena 9, de un minuto veinticinco segundos de duración, Michael –protagonista– y su amigo cubano y compañero de celda por sobrenombre Sucre analizan la necesidad y los problemas de la fuga. En la escena 12, continuación de la 9, Michael comunica a Sucre que se van a fugar –se intuye que Michael tiene un plan para liberar a Lincoln–; pide al cubano que le dé una cuchilla y, cortándose el brazo, saca de su interior una pequeña pastilla que, lógicamente, formará parte del plan de liberación de Lincoln. De nuevo, *emociones* vinculadas a la fuga, al hecho mismo de cortarse el brazo y, cómo no, un nuevo *giro* dramático: si hay una pastillita, hay también un plan para liberar a Lincoln, luego la *acción* dramática, mediante este *nudo*, tiene las puertas abiertas a su continuidad. Por otra parte, en esta escena 12, concluye el contexto expositivo del capítulo y se va a iniciar el conflicto. Es decir, esta escena de la pastilla –instrumento de liberación de Lincoln– abre las puertas y gira hacia el conflicto de la obra –la puesta en marcha

de la liberación misma de Lincoln—. Además, todo el segundo acto de este capítulo, relacionado con la entrega de la pastilla a Lincoln y su traslado a la enfermería, es un gran *nudo* dramático que conduce al tercer acto, a saber: estando ya Lincoln en la enfermería, podemos apoderarnos de él y fugarnos. Es decir, que si los *nudos* son constantes en la *acción* para hacer que esta progrese y poder construir el *argumento*, el segundo acto —ya en términos, digamos, macrodramáticos o macroargumentales— es un gran *giro* dramático que conduce este argumento desde el primer acto hasta el tercero, donde tiene lugar el desenlace.

De todo esto no pretendemos sino concluir que las *proyecciones sentimentales* y los *giros* o *nudos* dramáticos son constantes, como a lo largo de la historia del drama, a los efectos de la construcción del argumento. Quizás, en el paradigma norteamericano se puedan usar estos instrumentos de una manera un poco más original, a veces mezclados con las emociones, otras de una manera un tanto elíptica; pero estas diferencias no son lo suficientemente significativas si comparamos su uso con el que de ellos se hace a lo largo de la historia del drama. El *nuevo modelo* sigue usando los *nudos* y las *proyecciones sentimentales* de una manera bastante similar a la propia de otros momentos históricos y de aquí podemos concluir, en términos bastante claros, que no existen diferencias importantes en esta cuestión, la argumental, entre el *nuevo modelo* y otros anteriores.

Para no hacer uso únicamente de ejemplos traídos de *Prison Break*, vamos a ver algunos casos de cualquiera otra telenovela. ¿Y por qué no de la magnífica obra *Los Soprano*?, una de las más brillantes entre las del nuevo paradigma, ello por sus cargas intelectuales, sin abandonar su atractivo carácter de marchamo popular. Se trata de una obra muy bien construida que, como tantas piezas «clásicas», gozan de varios niveles de lectura y, así mismo, de comprensión. Vamos a analizar en su capítulo piloto un *nudo* dramático que, además de servir a los propósitos de construcción del *argumento*, goza de un cierto carácter organizativo y, también, estructural. Tony Soprano ha llegado a la sala de espera de la que ahora será su psiquiatra —la doctora Melfi— a través de la introducción del doctor Cusamano. Tony ha sufrido un ataque de pánico y durante esta sesión va a tratar de recordar lo ocurrido durante los últimos días para intentar poner de

relieve qué haya podido llevarle a esta situación nerviosa. Tony saluda a la doctora y, a petición de esta, mediante un *flash-back*, comienza su narración o analepsis, que le conduce en primer término a su piscina doméstica, donde unos patos salvajes han anidado con sus crías. A todas luces, estamos hablando de un *nudo* dramático, el encuentro con su psiquiatra en la consulta, que conduce a la escena siguiente, en la piscina, y a todo el capítulo por venir. Como vemos, también en esta obra se echa mano de los *nudos* dramáticos, entremezclados –por cierto– con algunas *emociones*, para construir el *argumento*, ello al modo occidental, sin que el uso que se hace de ellos difiera significativamente del que otros modelos anteriores pudieran hacer de estos elementos *dramático-argumentales*. Más adelante, Tony Soprano –en el marco de estos recuerdos– va en coche con su sobrino Christopher en dirección hacia algún sitio en la ciudad. Lo cierto es que este paseo en coche se convierte en un *nudo* dramático cuando topan con un deudor al que ambos persiguen y golpean de modo espectacular, ello a fin de que les devuelva «el favor», a saber, la deuda que con Tony ese hombre de una forma u otra ha contraído. Las conclusiones conducen al mismo lugar, los *nudos* dramáticos, tantas veces unidos a los *sentimientos*, forman parte de la manera a seguir en la construcción del *argumento* en el drama occidental.

Y ya para acabar, vamos a poner un último ejemplo, procedente de la serie *True Blood*, ese falso documental sobre la lucha de los vampiros por alcanzar sus derechos civiles básicos en los Estados Unidos. Sooky, la protagonista de esta serie –camarera en un bar rural–, trabaja en el establecimiento sirviendo las mesas para cenar, ya muy tarde. En una de las escenas, entra un vampiro en el bar –Bill–, y Sooky le mira fijamente. Sooky va a atender a su mesa y este le pide sangre embotellada –True Blood–. Este hecho da pie para que ambos jóvenes hablen entre sí y que ella se atreva a preguntarle si él, Bill, es un verdadero vampiro... Este encuentro es un *nudo* dramático a todas luces que dará inicio a la *acción*, durante este capítulo, en el sentido de construir el *argumento* que gira alrededor de ambos personajes. En cierto sentido, podríamos también decir que este *nudo* dramático abre igualmente la *acción* a todo el desarrollo del tema de amor durante la primera temporada de esta serie.

De todos estos ejemplos, como ya vimos, podemos concluir que en el modelo dramático norteamericano siguen usándose los *nudos* dramáticos y las

proyecciones sentimentales, como ya hemos dicho, a la hora de construir el *argumento* de una pieza dramática, y ello sin diferencias que podamos llamar significativas comparadas con el uso que de estos instrumentos se haya hecho en otros momentos históricos. Por lo tanto, no es en el ámbito de este espacio, la *dimensión argumental*, donde el *nuevo modelo* va a tener su más importante efecto, sus cambios verdaderamente relevantes.

2.2) *Tensión dramática. Análisis.*

En este subapartado vamos a tratar del uso de la *tensión dramática*, de cómo se utilizan las herramientas de la tensión dramática en el *nuevo modelo* norteamericano. Estas herramientas, como sabemos, se agrupan con carácter fundamental en tres, a saber: las relacionadas con el *conflicto* y, por otra parte, aquellas concernientes a la *activación*; y, dentro de esta última, la *activación argumental* y la *no argumental*. La conclusión de este análisis nos llevará a conocer, como en el resto de subapartados de este capítulo, que el uso de estas herramientas propias de la *tensión dramática* no varía significativamente en el nuevo paradigma. No es este un ámbito, dicho sea ello a modo anticipatorio, que se vea particularmente afectado por el *nuevo modelo*. Lo que sí ocurrirá, y a este asunto ya hemos hecho mención con anterioridad, es que la *tensión dramática* se convertirá en una dimensión compositiva prioritaria por encima de otras tradicionalmente muy prestigiosas, como la *dimensión técnico-formal*.

Comienza el capítulo 12 de la primera temporada de *Prison Break –El final del túnel–*, que es el que estamos usando con carácter fundamental para nuestro análisis, con una escena, lógicamente la primera, de 1 minuto y 13 segundos de duración y a la que ya hacíamos mención páginas atrás, donde el asesino y prisionero Abruzzi era conducido al helicóptero en una camilla, él al borde de la muerte, con el cuello seccionado y sangre abundante recorriendo las innumerables vendas. Los presos de esta cárcel, como decíamos, contemplan la escena desde el patio de la prisión. Junto a Abruzzi, en el recorrido, la doctora Tancredi –protagonista del tema de amor– pone de manifiesto a los médicos del helicóptero, con gesto humanitario, que el preso, ahora herido, se encuentra sin dudarlo al borde de la muerte. El análisis que ahora vamos a realizar tiene que ver, insistimos, con la *tensión dramática* de la obra, no con otras dimensiones del

canon. Decimos esto porque, por ejemplo, el *conflicto*, los *nudos* dramáticos, el *argumento*, las *emociones* y *sentimientos*, así como otros elementos dramáticos conocidos, van a ser, de nuevo, aquí utilizados como variables de análisis, pero ahora estrictamente desde la perspectiva de este subapartado, esto es, la *tensión dramática*. Nos encontramos, entonces, con esta primera escena que, a nuestro juicio, se sustenta en dos elementos, a saber, lo *emocional* y el *discurso espectacular*; aunque no deja de llevar ciertas pequeñas dosis de esa hierba y condimento del drama que es el *agón*, el conflicto. Las *emociones* están basadas, aquí, en el sentimiento de angustia –como decíamos, no exento de cierta negación, de cierta confrontación– que nos genera el cuerpo destrozado de Abruzzi, aunque se trate de un criminal, pero está dentro del grupo de fuga –está dentro de la fuerza agonista–, es un personaje principal de la obra, y este hecho –a pesar de la naturaleza del personaje– y el hallarse este tan cerca del protagonista nos genera alguna empatía; por otra parte, el que le ha herido, Theodor Duback, nos es mucho menos simpático que él. Además, quien le conduce y ayuda en este momento es la doctora Tancredi, como decíamos la protagonista del tema de amor, que con su sola presencia evoca ante nuestros ojos los más tibios y tiernos sentimientos, a la espera de que las expectativas *sentimentales* se vean hechas realidad. Estos *sentimientos* se unen al *espectáculo* –*discurso espectacular, opsis*– de la sangre y el cuello seccionado de Abruzzi, espectáculo que se ve amplificado por la visión del patio de la prisión, donde todos los presos contemplan la escena, juntamente con la presencia de un helicóptero en marcha –ruidos, viento...– que espera la llegada del enfermo. Es cierto que no haría falta apenas *tensión dramática* en una primera escena de la obra pues todo acaba ahora mismo de empezar y podemos resistir todavía mucho, antes de aburrirnos. Pero los guiones del *nuevo modelo* no crean espacios estériles, todo tiene un sentido, una dirección, y no podía ser menos esta primera escena en la obra, donde las *emociones* y el *discurso espectacular* –también un poco el *conflicto*– sostienen la *tensión dramática*. No observamos diferencias de ningún tipo en el uso de estos elementos atentivos: es decir, el nuevo modelo, aquí, se mantiene fiel a la tradición, al uso histórico de estas variables.

Pasamos a la segunda escena, de nueve segundos de duración, en la que el número de presos del grupo que pretende fugarse es ahora cinco, descontando a

Abruzzi que ha sido conducido al hospital. Los presos restantes de este grupo comentan que, siendo ahora los justos para fugarse, deben iniciar la huida. Esta es la esencia de la escena segunda de esta obra, que estamos viendo. Aquí confluyen varios asuntos a la vez. En primer lugar, vemos cómo la escena anterior, sobre la desaparición de Abruzzi, ahora se contempla y transforma en un *giro* dramático, dado que abre las puertas a la huida –los presos se lo están planteando–; una huida que antes de este hecho estaba cerrada, no se podía ni pensar. La mera aparición de un *nudo* dramático, ahora desde el punto de vista de la *tensión dramática* –que no desde una perspectiva estrictamente argumental–, genera *tensión* porque abre nuevas expectativas en la historia, en el argumento dramático, como la generará también el desarrollo de la nueva trama que está por venir. Así pues, la mera aparición de este *nudo*, al abrir la posibilidad de la fuga –que es lo que estaba buscando el protagonista–, es decir, al crear la expectativa de este desenvolvimiento argumental genera *tensión dramática*. Al mismo tiempo, los presos del grupo que pretenden fugarse con Michael –el protagonista– pasan de ser una fuerza de tendencias más o menos agonistas, es decir, a favor del objetivo de Michael, a otra de inclinaciones antagonistas –estas mutaciones, como dijimos, son muy propias del nuevo modelo–; esto es, se abre el *conflicto*, y ello porque Michael, en efecto, conoce y ha hecho directamente todos los preparativos de la fuga, pero nunca la iniciaría sin su hermano Lincoln que, como ya indicamos, está siendo conducido a una celda de aislamiento. Y así se abre un cierto *conflicto* entre el grupo principal de personajes –los que están a favor de la fuga, y los que no–; confrontación que sostiene, también, la *tensión dramática* de la escena, dado que el *conflicto* es juntamente con la *activación* –como ya indicamos– uno de los dos pilares básicos de las fuerzas de *tensión* e interés de la obra. No obstante, y para acabar con esta escena, venimos a indicar que el uso que se hace tanto de los *nudos* como del *conflicto* a la hora de crear *tensión dramática* no cambia sus procedimientos y usos en comparación con los que históricamente se hace de estos elementos.

La escena 3, de diecisiete segundos de duración, se sostiene en términos de *tensión dramática* sobre el *conflicto* y la *proyección sentimental*. Por una parte, hay un doble *conflicto* que viene generado por el hecho de que se golpee a Lincoln, un inocente víctima de conspiraciones políticas –nos referimos a los

guardas de la prisión—; además, se conduce a este a una celda de aislamiento —es el objetivo dramático del protagonista, lo que Michael ha ido a buscar a la cárcel—, impidiendo así el cumplimiento de las pretensiones que Michael había diseñado. Este hecho genera las consiguientes *emociones* cuyo empleo no difiere, como así tampoco el del *conflicto*, de otros usos llamémoslos tradicionales.

Esta misma escena, la 3, se convierte en *nudo* no sólo para la escena 4, en la que Michael va a ver al alcalde, en la prisión, y le pide permiso para visitar a su hermano, sino también de todo el capítulo. La necesidad de liberar a Lincoln es ahora máxima, no ya por el hecho de que le vayan a ejecutar en treinta y seis horas, sino más bien, desde un punto de vista dramático, porque todos los objetivos y necesidades del protagonista se están viniendo abajo y esto genera en la obra una enorme frustración. Este *nudo*, por tanto, crea en nuestro interior, sin duda alguna, un *sentimiento* de angustia pero, también, la esperanza de que el protagonista triunfe sobre el mal y encuentre una manera viable de liberar a Lincoln. Así pues, estos *sentimientos* de frustración y de angustia, unidos a la existencia de un *nudo* dramático, se convierten en elementos que alimentan la *tensión dramática*, cuyo uso no difiere, como venimos diciendo, de la utilización de estos elementos en términos histórico-comparativos.

Estamos todavía en el primer acto de esta obra, que cuenta con 13 escenas. Hasta la escena 3, incluso podríamos decir que hasta la escena 5, la *tensión dramática* mantiene una tendencia ascendente. Desde la escena 6 a la 11, que vamos a analizar, la *corriente de interés* o atención toma un giro descendente, que no aburrido, sosteniéndose tal caída —y por tanto, haciéndose viable y objeto de control— en unos sentimientos arbitrados por la serenidad emocional. Es decir, que las *proyecciones sentimentales* contenidas controlan la caída de la *tensión dramática*. A continuación, la escena 12 y la 13 vuelven a retomar la ascensión en términos de *interés*. De todo esto, evidentemente, podemos tomar noticia no sólo en el minutaje de la teleserie, *Prison Break*, que acompaña al capítulo, sino también en los gráficos de *tensión dramática*, al término del presente subapartado.

La escena 5, donde aparecen los *créditos* del capítulo, pone fin al movimiento expositivo del primer acto con ese *nudo* a que hacíamos referencia anteriormente. Están los justos para fugarse, los del grupo quieren hacerlo, pero Michael, el protagonista, no puede iniciar la huida —*conflicto* con los del grupo— porque el

objetivo dramático, su hermano Lincoln, está encerrado en castigo. Por tanto, no queda sino la liberación de Lincoln como única solución para resolver el caso. Este es el planteamiento del capítulo.

En la escena 6, el cubano Sucre llama desde la cárcel, por teléfono, al hospital donde está ingresado Abruzzi. No hay novedades sobre él. Por lo tanto, en la escena 7 se da por cerrado el tema Abruzzi y los presos del grupo deciden fugarse —ello al considerar que sacar a Lincoln de su celda es misión poco menos que imposible—. Michael se opone, no podía ser de otra manera, porque no quiere irse sin su hermano que es, además, su *objetivo* dramático. Estas dos escenas, en el inicio del *conflicto* de la exposición, esto es, del primer acto, y elaboradas con tinte de drama, no dejan de tener un cierto toque *narrativo* y, además, de tránsito. En efecto, ya sabemos que Michael antes moriría que dejar en la cárcel a Lincoln. ¿Cómo va a fugarse sin él si ha cometido un delito para entrar en prisión, a propósito, a fin de liberar a su hermano? Pero necesita el autor recordar lo que es objeto de *conflicto* antes de ir al segundo acto. Precisamente por eso estamos en descenso de *tensión dramática*, a causa de estas rememoraciones narrativas, de estas insistencias, apoyadas por otra parte en las ligeras *emociones* que nos causa el saber que todo parece imposible y que el protagonista está al punto de fracasar —y ser deglutido por los suyos—. El hecho de que estos procedimientos de tinte *narrativo-teatral* acompañen al señalamiento de la *acción* y causen descensos de *interés* no es una novedad dramática en el uso de la *tensión* de la obra, como tampoco lo es el punto de que las *emociones* y *sentimientos* acompañen a este descenso ligero en la atención, y ello para evitar derrumbamientos, para controlar la caída y sostener la *tensión* de la pieza de carácter teatral.

La escena 8, de veintiséis segundos de duración, muestra a Lincoln en pantalla, en su celda de castigo, alumbrándose con una cerilla. Luces, por tanto, calientes en comparación con los azules fríos de la prisión, que aportan una tibia *visión sentimental* del objetivo dramático aislado, inaccesible, muy difícilmente alcanzable. ¿Todo se ha venido abajo?, parece preguntar la escena. En la tónica, pues, de las dos escenas anteriores: ligero descenso de la *tensión dramática* soportado por tibios sentimientos.

La escena 9, de un minuto y veinticinco segundos —de cierta duración, por tanto— muestra al cubano Sucre y a Michael, protagonista, en su celda de la

prisión. Sucre analiza los problemas y la necesidad de fugarse. En tanto que Michael, por otro lado, piensa cómo liberar a su hermano. Estamos ya al borde del tercer movimiento expositivo, la resolución del primer acto, y seguimos a una marcha lenta, sin apenas *acción* dramática, con pensamientos y actitudes interiores en los personajes, con tintes *narrativos* que nos llevan a la morosidad, a la caída de *tensión*, apoyados en esos *sentimientos*, en este caso de amistad y también de preocupación, a los que ya hemos hecho referencia en escenas anteriores. Nada cambia si lo comparamos con otros procedimientos históricos vinculados a la *tensión dramática*.

La escena 10 abre otro de los temas de este capítulo, vinculado a Lincoln y a su hermano Michael, y por lo tanto a las fuerzas agonistas, que tiene que ver con Verónica –abogada y «pareja» de Lincoln– quien trata de abrir la apelación del caso y la posibilidad de comunicar sus sospechas sobre una conjura, ante los medios de comunicación. Esto se hace desde un hospital, donde un compañero de esta se halla impedido. Este deuteragonismo se manifiesta, por ahora, en términos y tempos tranquilos, *emocionalmente* tristes, en los mismos modos y tintes que hemos manifestado desde la escena 6, y con las mismas conclusiones.

En la escena 11, próxima a los tres minutos de duración, asistimos al desarrollo de otro de los temas del capítulo, y también de la temporada: el prisionero negro del grupo habla con su familia, por teléfono, y les dice que volverá pronto a casa –llantos y *emociones*–. Además, habla también con su cuñado para que les ayude a fugarse, desde fuera de la cárcel. En la tónica, por tanto, de las escenas anteriores: seguimos en descenso de *tensión* apoyado en los *sentimientos* y en la expansión del *conflicto* –los compañeros de Michael apuestan decididamente por la fuga, mientras Lincoln sigue en la celda de castigo–. *Proyecciones sentimentales*, por tanto, y pequeñas huellas de *confrontación* soportan la caída de *tensión dramática*.

Y por fin la escena 12, última del movimiento expositivo, muestra de nuevo a Michael y a Sucre conversando amistosamente en su celda. Michael se corta el brazo con una cuchilla y saca de él una pequeña pastilla que, todavía no sabemos cómo, ayudará a liberar a Lincoln Barrows. La fuga, por tanto, está servida: vamos en consecuencia al segundo acto. Esta escena, que incrementa la *tensión dramática*, lo hace por dos procedimientos distintos. Por una parte, actúa de *nudo*

dramático –la pastilla– abriendo las puertas a la liberación de Lincoln, esto es, al segundo acto; y, además, con la sección sangrienta del brazo de Michael, se hace uso de un *discurso espectacular* para aumentar la *tensión* y abrir, en alto, las puertas del próximo movimiento: el conflicto.

El segundo acto, en su tema principal, tiene que ver, sobre todo, con la entrega de la pastilla de Michael a su hermano Lincoln y el traslado de este a la enfermería –la pastilla engendra determinados síntomas que desaparecen al cabo de un breve tiempo–. Por otro lado, se desarrollan varios temas, entre los que figura el de la apelación judicial y entrevista de Verónica, la abogada de Lincoln, ante los medios de comunicación o, por poner otro ejemplo, el de la disidencia entre los distintos espías de la Compañía, una especie de sociedad mafiosa de carácter político, responsable del encarcelamiento de Lincoln, y difícilmente encarnable en rostros o personas concretas. Todo el contexto es de confrontación, lógicamente –estamos en el segundo acto–, aunque muy dosificada, a pesar de las apariencias. En términos generales, todo este movimiento supone un incremento progresivo y lento de la *tensión dramática*, como se puede ver en el gráfico de tensión que a tales efectos se ha creado y que se exhibe al término de este subapartado. Hablando en términos macrodramáticos, este segundo acto, todo él – entrega de la pastilla a Lincoln y traslado de este a la enfermería–, es un gran giro o *nudo* dramático hacia el tercer acto, que en el tema principal estaría vinculado al intento de fuga por parte del grupo de presos. Así pues, y todo esto a modo de conclusión de este párrafo, es lógico que en un *contexto agónico*, como es este segundo acto, a poca habilidad que se tenga escribiendo drama, se produzca un incremento de la *tensión* e interés de la obra, dado que es el *conflicto*, juntamente con la *activación*, uno de los elementos fuertes para crecer en *tensión dramática*. Vamos, entonces, a analizar este movimiento.

La escena 14, de tan sólo seis segundos, ya incrementa la curva de *tensión dramática* que procede del acto anterior. Y ello a base de *conflicto*, aunque en dosis muy pequeñas, y algo de *discurso espectacular*, en pocas porciones. Una manifestación del pueblo grita al lado de la prisión de Lincoln: «no lo lograrás». Evidentemente, se refiere a que Lincoln no logrará eludir la pena de muerte. Original y lleno de matices el procedimiento, pero sin modificación relevante en el uso de ambos elementos por lo que a la *tensión* se refiere.

La escena 15 suena a *proyecciones sentimentales* en un entorno de *confrontación*. El *objetivo* dramático, Lincoln Barrows, sigue encerrado en la celda de castigo, casi a oscuras, mientras una «voz en off» salmodia cánticos de la *Biblia*. Sin variación en el uso de los elementos citados.

En la escena 16, de más de un minuto y medio de duración, Michael reza en su celda con el presbítero y le da, a este último, el rosario –con una cruz– donde se supone que ha escondido la pastilla, está claro, para que se lo dé a su hermano Lincoln. Como es evidente, esta escena se sustenta en las *emociones religiosas* que sobrevuelan la vida de Lincoln y el *nudo* dramático que genera nuevas expectativas de salvación: a saber, si la pastilla llega hasta Lincoln, quizás logremos salvarlo.

La escena 17, de casi dos minutos que saben a poco, muestra otro de los temas del capítulo en contexto de confrontación: el tema de amor. Michael en la enfermería con la doctora Tancredi pronuncia palabras que esta interpreta como una despedida y le pregunta a Michael si esto es así, si va a iniciar su fuga... En este momento, desde la habilidad de un doble *golpe agónico*, el empleado de la limpieza entra en la enfermería y se da cuenta de que hay un agujero en la alcantarilla por donde Michael tiene pensado fugarse. El efecto del *agón*, esto es, del *conflicto*, se deja inmediatamente notar: despedida de amor y ¡a ver si descubren la vía de la fuga! El efecto inmediato es un incremento de la *tensión dramática*. Por si fuera poco, surgen *emociones* y *expectativas* alrededor de Tancredi y de Michael; todos desean la unión, pero por ahora parece imposible. Llantos y emociones. Además, el personaje de la doctora, no sólo por ser la heroína en el tema de amor, sino por cómo ella está construida, genera también *tensión dramática*; no olvidemos que los *personajes* son al igual que los *nudos* dramáticos, las *proyecciones sentimentales*, el *conflicto* o el *discurso espectacular*, una fuente importante en el proceso de *tensión* e interés de la obra. La doctora Tancredi está manufacturada y compuesta entre hilos o tendencias humanas un tanto contradictorias, lo que llama nuestra atención y hace crecer la *tensión* de la obra dramática. Es una mujer pálida, de tintes románticos, un tanto fatalista y además oscura, avocada a la destrucción; en definitivas cuentas, un personaje bastante romántico, todo ello, claro está, de manera escondida; y, por otra parte, es una mujer agresiva, moderna, de pinceladas liberales, bien preparada, hija rebelde

del gobernador, esto es, un resumen de tentaciones. Su sola presencia, no cabe duda, genera por su interés como personaje un evidente aumento de la *tensión dramática*. No obstante lo dicho, no hay diferencias sensibles en el uso de estos elementos de la *tensión* del drama respecto del que se haya podido hacer en otros momentos históricos en relación con este asunto.

La escena 19, en un exceso de sabiduría dramática, anuncia falsamente el inicio de la fuga. Han pasado cuatro minutos y medio desde el comienzo del conflicto y se dice que va a empezar ya una fuga que, en realidad, nunca tendrá lugar hasta el movimiento resolutorio. Porque el segundo acto de esta obra no es el proceso de fuga, como podría ocurrir en una obra clásica, sino la entrega de la pastilla al hermano de Michael para ver si, en un tercer acto, se puede iniciar la huida. Los guionistas juegan aquí con la falsa existencia de un *nudo* dramático, que nunca aparece, y con la falsa *acción* y también *argumento* de que «nos vamos ya a fugar». Pero aun no siendo nada de esto verdad, estas conversaciones y aparentes acciones encaminadas a la huida hacen crecer la *tensión dramática* basándose en la aparición y desarrollo de una trama ficticia. Y es que, como ya hemos dicho, el desarrollo argumental, la *trama* dramática, es un elemento que, sin lugar a dudas, aumenta la *tensión* e interés de la obra dramática.

Es cierto que nos hallamos en un contexto de estricta confrontación, pero es poca la *acción* dramática que confirma con hechos esta enorme verdad. Los guionistas juegan más con la apariencia de un *conflicto* —de la que sacan provecho en términos de agitación y enorme interés y *tensión*—, que con realidades tangibles que construyan al modo clásico un proceso de confrontación. Casi todo el segundo acto, excepción hecha de los temas acompañantes —es cierto que son varios—, se basa en la dificultad de hacer llegar una pequeña pastilla al hermano de Michael para poder iniciar un proceso viable de fuga. Los guionistas son tan habilidosos en el uso de la *tensión dramática* que diríase que vivimos en una enorme y terrible confrontación. Todo esto lo prueba el hecho de que ya en la escena 20, ni más ni menos, Lincoln todavía recibe el rosario de manos del presbítero, con quien habla sobre la vida y la muerte. En él, en el rosario, está la famosa pastilla. *Emociones* y *giros* dramáticos continúan sosteniendo una minuciosa *tensión* a lo largo de esta escena. Como el *conflicto* es insuficiente y se hace preciso escenificarlo y agitar la *acción*, aparece una escena número 21, a la que se dedica treinta segundos, que

nos deja ver una manifestación que exclama una y otra vez: «colgad a Barrows», todo ello mientras la abogada de este llega al lugar del conflicto y la Compañía, ya mencionada, espía para ver qué es lo que ocurre. De nuevo, *espectáculo*, *conflicto* narrado, ligeras *emociones*, poco más y al uso de siempre. Sin embargo, surte efecto.

La escena 22 tiene que acudir a un tema de carácter vamos a llamarlo secundario, esto es, la disidencia de un espía en la famosa Compañía, para poder dar *acción* a un falso o débil *conflicto*. *Conflicto* que, como sabemos, es una de las piedras de toque de la *tensión dramática*. La escena 23, a continuación, vuelve a la agitada manifestación en un *conflicto* casi *narrado*, donde la abogada de Barrows declara ante los medios de comunicación. Esta viene a decir que Lincoln es inocente; la Compañía espía. El procedimiento de *tensión*, aquí, sigue siendo el *conflicto*, ahora, esto sí –y de forma insistente–, en temas secundarios.

Continúa el tema principal andando muy lentamente, con suaves toques de *agón* y los procedimientos de siempre, enfrascado Lincoln en el asunto de la famosa pastilla –escena 24–. Es desesperante, doctrinalmente hablando, pero no salta a la vista, ver cómo los presos del grupo, en actitud de fuga, simulan estar incurso en la *acción* dramática, esto es, el anhelado intento de huida. Falso *conflicto*, por ahora, que funciona bien y mantiene la *tensión dramática* gracias, sobre todo, a los distintos temas mal llamados secundarios. En realidad, todo el segundo acto, a partir de aquí, es prácticamente igual –nos referimos al uso de la *tensión* del drama– hasta la escena 27 en su prolongación hasta la 31. Este espacio o paréntesis tiene que ver con las pruebas sobre el funcionamiento de la silla eléctrica –con la que debería ejecutarse a Barrows–. Entremedias, Lincoln Barrows sigue dándole más vueltas a la ya aburrida pastillita. Si un guión no funcionara en su lectura sobre el papel, a nosotros nos parece que sería, sin duda alguna, el que estamos analizando. Pero es absolutamente sorprendente ver cómo, gracias al *conflicto* de los temas distintos del que llamamos principal y a las *expectativas* un tanto falsas que ha generado este último, *expectativas* de huida, la *tensión dramática* se dosifica y planea a las mil maravillas. Esas pruebas de la silla eléctrica –escenas 27 a 31– generan *emociones* de angustia y acortan los plazos de huida, un tiempo que es justamente lo que no tenemos, y dan a entender, en pleno período central del *conflicto*, que la resolución a que nos lleva este nos mostrará el

fracaso del héroe. Todo esto hace que crezca, claramente, la *tensión dramática*, pero el uso de los elementos y herramientas propios de la *tensión* teatral continúa siendo el mismo, nada varía si tenemos en cuenta los antecedentes y modelos históricos.

Las escenas que discurren entre la 36 y la 46, a saber, la resolución del conflicto, pasan a ser el tic-tac de un angustiado reloj, la cuenta atrás de la ejecución de Barrows y, por otra parte, del instante de la huida. Son escenas muy breves, de pocos segundos de duración, de inspiración un tanto *narrativa* pero que generan esa sensación de angustia a que antes nos referíamos, de carácter *emocional*, y hacen planear sobre el héroe el tiempo de su malhadado fracaso. No hay nada nuevo que decir sobre la *tensión dramática* que no se haya dicho en el párrafo anterior.

Las *emociones* y *conflictos* del tema de amor, en presencia de la doctora Tancredi, sostienen la *tensión dramática* en esta primera escena de la resolución, esto es, del tercer acto. La siguiente escena, la 50, vuelve a la abogada de Lincoln Barrows y a su encuentro con el espía disidente. El *conflicto* y la *emoción* vuelven a ser los elementos de construcción de lo que venimos llamando *tensión dramática*. Y, al fin, ahora ya sí, parecía que no llegaríamos nunca, se inicia la anhelada fuga de los presos en el periodo expositivo de este tercer acto. El desarrollo de la *trama*, finalmente, hace que emerja la *tensión dramática* al hilo de las esperanzas de que por fin el héroe pueda salir victorioso. Ya dijimos antes que el desarrollo de la *acción* y el argumento, con efecto inmediato, hacen crecer la *tensión* de la obra. Es lo que ocurre aquí, eso sí, sin cambios o novedades sobre el uso que a estos elementos se pudiera dar en otros momentos históricos.

En la escena 52, familiares y amigos del preso negro que forma parte de la huida esperan fuera de la prisión para ayudar a los fugados. Esta escena, de cierto carácter deuteragonista, apunta a un final en victoria –en *up*– y, como antes la escena de la silla eléctrica –que apuntaba a un final en *down*–, lleva implícitas unas *emociones* que mantienen o elevan, dependiendo de su uso, la *tensión dramática*. Esta escena continúa en la número 55, donde estos personajes deuteragonistas han de abandonar el sitio, forzados por la guardia de la prisión. Se acabaron los apoyos desde fuera, mal asunto; otra vez las *emociones* negras sostienen la *tensión* del drama.

En la escena 56, de treinta y tres segundos de duración, los presos fugados descubren por intervención de Michael que el agujero de la enfermería, que servía a sus propósitos de huida, ha sido cerrado. Lincoln, en la enfermería, espera su liberación –en la escena 57–, en tanto que los guardias recorren una y otra vez las estancias más próximas de la prisión. *Tensión* máxima basada en las *emociones* y en el *agón*. El intento de fuga ha fracasado y el asesino Duback amenaza al protagonista, Michael Scofield.

De todo esto podemos concluir, hecho el análisis de los elementos que utiliza este capítulo para construir la *tensión dramática*, que estando esta dimensión del drama magníficamente construida, el uso que a los elementos a tal fin aquí se da no deja de ser el mismo que históricamente sirve a estos mencionados propósitos. Por tanto, no existen diferencias significativas en la influencia que el *nuevo modelo* dramático pudiera ejercer sobre esta dimensión canónica. Hemos analizado aquí la citada *tensión dramática* basándonos, sobre todo, en elementos tales como el *conflicto*, la *trama*, los *nudos* dramáticos, las *proyecciones sentimentales*, el *discurso espectacular*, en algún caso los *personajes*, pero apenas hemos mencionado el uso de elementos tales como el *discurso intelectual*, el *verbal* o, acaso, la *música*. Vamos a dedicar algunas líneas a estos citados elementos, ya para finalizar este subapartado, haciendo uso de otra obra, *Los Soprano*, que ya hemos mencionado antes en diversas ocasiones.

El *personaje* de Tony Soprano, como el del Dr. Gregory House (Fox, 2004-), ejerce tal magnetismo, no sólo en la obra dramática, sino también en pantalla, que es capaz –son capaces– de captar la atención de un espectador durante muchos minutos sin ocurrir en escena prácticamente casi nada. Los *personajes* ejercen una influencia sobre la *tensión dramática* tanto más importante cuanto mejor estén contruidos y más interesantes sean. En el caso de Tony Soprano salta a la vista que se trata de un personaje muy complejo, poliédrico, con muchas dimensiones distintas –y hasta contradictorias– capaz de hacernos llorar, de transmitirnos ternura, reír hasta desternillarnos en sus entrevistas con la Dra. Melfi, hacernos palidecer de terror con su indiferencia ante la extorsión o la muerte, o de vergüenza por sus falta de tacto o sus escenas sexuales con sus cutres y miserables amantes; o, por qué no, sorprendernos con su sensibilidad ante múltiples acontecimientos y actitudes del pasado, su vulnerabilidad psicológica ante el paso

del tiempo, su esquizofrénico amor a la familia y a los viejos valores, esto es: una personalidad construida a base de contradicciones y polos opuestos, de fragmentos encontrados aquí y allá arrojados en direcciones posiblemente contradictorias, en un camino hacia la locura que nos depara, también a todos los ciudadanos de nuestro tiempo, la aparente falta de sentido de la existencia, una existencia con dobles morales y actitudes patológicas, que clama una y otra vez por la integridad y la unidad de sentido, que quisiéramos darle a la vida y que no llevamos a término porque ininterrumpidamente nos vemos atrapados en el camino de nuestros espurios y miserables intereses. Tony Soprano es un personaje que reúne todo esto, soberbio, genial, nacido tarde –como él mismo dice repetidamente–, porque de haberlo hecho en otra época sería uno eterno entre los de Sófocles, de Shakespeare o de cualquiera otro dramaturgo célebre y afamado, inmortal, de la historia del drama en Occidente. Su sola aparición en escena, como hemos dicho, es capaz de absorber la *tensión dramática* y mantenerla en el bolsillo, a su disposición, durante mucho tiempo. No obstante, es claro y evidente que el uso de los personajes –que no su constitución– en el *nuevo modelo* dramático no varía significativamente del que de ellos se hacía en otros momentos y paradigmas históricos.

Para acabar este subapartado, vamos a dedicar unas líneas al *discurso intelectual* y, en parte, al *verbal*. El uso de estos elementos de la *tensión dramática* no ha variado, tampoco, como no lo ha hecho el resto de las herramientas de esta dimensión, en estos momentos del drama. Siguen ejerciendo sus mismas funciones con máxima excelencia y también utilidad, pero sin apreciarse cambios significativos en su instrumentación. Adelantamos esta conclusión, sin dejar por ello de reproducir, seguidamente, unos diálogos entresacados de *Los Soprano*, como un claro ejemplo de lo que el *discurso intelectual* y también el *verbal* pudieran ser en el *nuevo modelo* de marchamo dramático y teleserial norteamericano:

(*En la consulta psiquiátrica*)

DRA. MELFI

¿Tiene alguna idea de por qué perdió el conocimiento?

TONY SOPRANO

¡Pues no! El estrés, tal vez.

DM

...¿Pero por qué?

TS

No lo sé... La mañana del día en que me pasó había estado pensando. Es bueno estar en algo desde el principio... y yo he llegado tarde a todo. No sé... Además, últimamente tengo la sensación de que llego al final, cuando lo mejor ha acabado.

DM

Creo que muchos norteamericanos tienen la misma sensación...

TS

Pienso en mi padre. Él nunca llegó a lo más alto, como yo. Pero en muchos sentidos le fue mejor. Él tenía su gente y todos tenían sus criterios, su orgullo. ¿Y hoy qué tenemos? ...

DM

¿Esas sensaciones de «pérdida» fueron más intensas en las horas previas al colapso?

TS

No lo sé. Un par de meses antes de todo eso aparecieron en el jardín de casa una pareja de patos salvajes. [...]

DM

¿Está deprimido?... ¿Se siente deprimido?

TS

Desde que los patos se fueron, algo...

DM

Ellos precedieron su pérdida de la conciencia. Hablemos de los patos... [...]

TS

¡Esos malditos patos!

DM

¿Qué tienen esos patos que significan tanto para usted?

TS

No lo sé, fue como un colocón... tener a esas criaturas salvajes en mi piscina con sus patitos. Me apenó que se fueran. ¡Oh, Dios, me voy a poner a llorar ahora! (*Llora*) ¿Por qué yo...?

DM

Cuando los patos tuvieron a los pequeños se convirtieron en una familia.

TS

¡Tiene razón. Es un vínculo, una conexión... Temo perder a mi familia, igual que perdí a los patos! Por eso siento tanto pavor. Siempre me pasa a mí.

DM

¿Qué teme tanto que vaya a pasar?

TS

No lo sé.

DM

[...] ¿No le confesó al Dr. Cusamano que se sentía deprimido?

TS

Le diré algo; hoy en día todo el mundo tiene que ir a loqueros o a consejeros o a un programa de entrevistas para hablar de sus problemas. ¿Qué ha pasado con Gary Cooper, aquel tipo fuerte y callado? Él era un norteamericano. No exteriorizaba sus sentimientos, pero hacía lo que tenía que hacer. Lo que no se sabe es que si algún día Gary Cooper exteriorizaba sus sentimientos ya nadie iba a poder pararlos. Y, luego, disfunción tal y disfunción cuál y disfunción de irse a tomar por culo...

DM

Tiene una idea clara sobre esto.

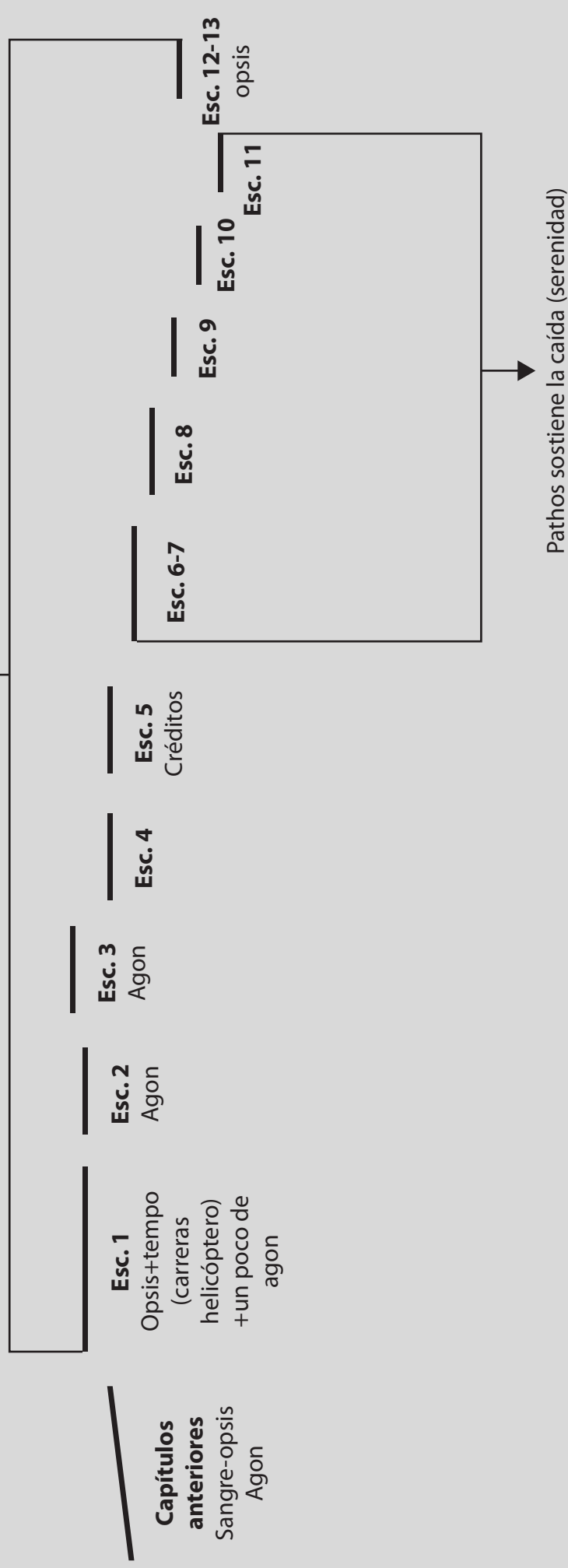
TS

Escúcheme, yo fui semestre y medio a la universidad, de modo que entiendo a Freud, entiendo la terapia como un concepto, ¡pero en mi mundo eso no se acepta!

¿Podría ser más feliz? Sí, sí... ¡y quién no? ...

Exposición

Dosis de agon + pathos + opsis



Conflicto



Resolución

(
Esc.
44-47

Esc.
48-49

Esc. 50
Verónica
Agon

Esc.
51-53
Agon

Esc.54
Agon
+ Pathos

Esc.55
Agon
+ los que
esperan
fuera

Esc.56
Agon
no pueden
escapar.
Polis

Esc.57
Tuback

2.3) Organización narrativa. Análisis.

En este subapartado vamos a tratar del uso de esta dimensión –las pinceladas o bloques *narrativos*, ahora ya incursos en el drama del *nuevo modelo*–, que no tiene un carácter propiamente dramático pero que en determinados momentos, dependiendo de estos o de aquellos autores, ha venido a cumplir un papel, como también lo cumple a la hora de estructurar el *nuevo modelo* de marchamo teleserial y norteamericano. Se trata de ver cómo se utilizan las *herramientas narrativas* dentro del nuevo paradigma. La conclusión de este análisis nos llevará a conocer, como en el resto de subapartados de este capítulo segundo –ya lo decíamos antes–, que el uso de estas herramientas llamémoslas de carácter narrativo no varía significativamente en el nuevo paradigma, comparado este con el uso que se haya podido dar a estas variables en otros momentos históricos. No es este un ámbito, dicho sea ello a modo de anticipación, que se vea particularmente afectado por el *nuevo modelo*.

Así pues, veamos algunas escenas del capítulo 12 de la primera temporada de la teleserie *Prison Break*, que utilizamos como medio de análisis juntamente con otras ya mencionadas, pero ahora desde un punto de vista estrictamente narrativo. Como se verá, el *molde narrativo* estructural que sirve a los intereses organizativos de este capítulo es bastante simple; pero no son, precisamente y con carácter habitual, grandes y complejas organizaciones las que soportan el edificio de estas teleseries que surgen de obras dedicadas al gran público, y, por lo tanto, sus estructuras suelen ser generalmente sencillas. Vamos, entonces, a analizar el capítulo ya citado.

La estructura *narrativa* parte de una división de esta obra en tres distintos planos de carácter narrativo-dramático, que el autor utiliza para ir generando una sensación de distancia y alejamiento desde el exterior de la cárcel, pasando por las zonas habituales de los presos, hasta llegar a la celda donde Lincoln Barrows se encuentra encerrado. Estos planos pueden ir cambiando de zona, lo veremos, pero siempre seguirán existiendo y se mantienen aislados, separados e impermeables los unos de los otros, de modo que esa sensación de impenetrabilidad, de profundidad y de lejanía –la distancia que separa a Lincoln y a los presos respecto del exterior de la prisión y, a la vez, entre ellos– se afirma estructuralmente de forma inmutable, férrea e invulnerable.

En el primer acto van emerger dos anillos, dos ámbitos, para ser más precisos dos planos narrativo-dramáticos; todavía confusos, pero que de forma casi intuitiva saltan a la vista, pendientes de perfilarse en los siguientes actos, el segundo y el tercero. Y estos golpean nuestra vista de una manera casi irracional por el contraste tan fuerte que sentimos entre las primeras escenas y la octava, donde encontramos a Lincoln Barrows alumbrándose con una cerilla, casi a oscuras, en la celda de aislamiento. Aquí nos damos cuenta de que existe una traza narrativo-estructural que los guionistas están creando, traza que nos genera una serie de sensaciones de profundidad a las que hemos hecho ya referencia, y de las que conviene estar pendientes para comprender la obra en su total integridad.

En realidad, como todavía es el primer acto y no somos muy conscientes de esta organización narrativa, esto es, no estamos muy al tanto de lo que está ocurriendo –no ya en esta dimensión, sino en todas las que confluyen a la hora de componer esta obra– tendemos a identificar las primeras escenas con un plano narrativo externo, es decir de exteriores de la cárcel, más o menos, hasta que llegamos a la escena 8, donde surge el primer toque fuerte de atención para empezar a centrar nuestros sentidos en lo concerniente a este asunto organizativo.

La primera escena, en la que el preso Abruzzi es conducido en camilla y herido al helicóptero, se identifica con una totalmente de exteriores, en los patios o zonas externas de la prisión. Nada por el momento nos sorprende, ni llama de modo especial nuestra atención. En la escena segunda, el grupo de presos de la huida, ahora cinco con la desaparición de Abruzzi, comenta la posibilidad de aprovechar las oportunidades derivadas de esta «providencial» eliminación e iniciar la huida, ello también en zonas exteriores de la prisión, más o menos; no tendemos a separar los espacios donde la *acción* dramática tiene lugar, porque nada llama nuestra atención, por ahora, en este sentido. Quizás esta escena sea algo más de interiores que la primera, como también lo será la tercera, pero las diferencias por ahora son pequeñas, entre otras razones porque no hay alarmas en este sentido, ni especial consciencia en lo que concierne a este asunto. Los guionistas tampoco son, por el momento, definitivamente claros o enfáticos en esta cuestión. También por exteriores, como decíamos –algo más internos que en la escena 1–, en la escena tercera policías de la cárcel golpean a Lincoln Barrows y le conducen a una celda de aislamiento. Igualmente –seguimos–, en los

exteriores de la cárcel discurrirían las escenas 4 a 7, donde Michael habla con el alcalde para que le deje ver a su hermano Lincoln; o después, Sucre, el cubano, llama desde una cabina de teléfono, en el patio, para interesarse por el estado de Abruzzi o, también, los presos que están en el grupo de la fuga hablan sobre la posibilidad de emprender la huida, ahora que son ya cinco, esto es, el número justo para que tal empresa tenga éxito y lugar. Pero al llegar a la escena 8 es donde saltan las alarmas en lo concerniente a la diferencia de ámbitos y, por lo tanto, de *planos narrativos* donde la *acción* se está desarrollando. Esta escena 8, de veintiséis segundos de duración, discurre en la celda de castigo donde se halla Lincoln Barrows encerrado, a oscuras, tratando de alumbrarse con una cerilla, en tonos por tanto calientes, concretamente anaranjados, que el realizador justificaría por el reflejo en la celda motivado por el fuego de la cerilla. Este encerramiento y ocultamiento de Lincoln en zonas profundas e inabordables, impenetrables, de la prisión, como una especie de infierno, juntamente con los tonos calientes de la escena –que contrastan drásticamente con las entonaciones en azules fríos o verdosos de las otras zonas de la prisión– llama definitivamente nuestro interés y empezamos a ver, sin quererlo, las diferentes zonas y ámbitos más o menos externos de la cárcel, así como las entonaciones de los mismos. Las escenas 9 a 13 del primer acto discurren otra vez en un plano narrativo externo –queremos decir, externo a la celda de aislamiento de Lincoln–, aunque ya empezamos a ver matices que todavía no hemos organizado, pero sí lo haremos en los siguientes actos. Por ejemplo, llamamos plano externo en este primer acto, y en las escenas que discurren entre la 9 y la 13, tanto a la escena 9, que tiene lugar en la celda de Michael y de Sucre, dentro de la prisión, como a la escena 10, donde la abogada de Lincoln, en un hospital, habla con su colaborador sobre la posibilidad de apelar el caso Barrows; también a la escena 11, que tiene lugar en un patio de la prisión, donde uno de los presos habla por teléfono con su familia. Y es que todavía no nos hemos organizado totalmente para ajustar los diferentes planos narrativo-dramáticos que giran alrededor de la *acción* dramática en este capítulo, pero lo haremos seguidamente, ya al tanto sobre esta cuestión estructural.

En el segundo acto, ya vamos matizando y estamos atentos a los espacios donde la *acción* se desarrolla, ello porque venimos alerta desde el contexto expositivo propio del primer acto, y especialmente desde su escena octava. Este

segundo acto, de confrontación, tendrá lugar, narrativamente hablando, en tres planos distintos: uno, digamos, super-externo que incluiría los espacios exteriores al recinto carcelario; otro, interno, a saber, la celda de castigo de Lincoln; y otro de carácter intermedio o externo que discurriría por la enfermería y las celdas de los presos. Este último, como hemos dicho, pasaría a tener un carácter medio, con el desplazamiento de Lincoln a la enfermería, incomunicado con el resto de los presos del grupo. Pero la cuestión es que cuando algunos, entre los personajes, se mueven o se desplazan a otra zona de la cárcel, los otros también lo hacen, manteniéndose permanentemente incomunicados: Lincoln, por una parte; los presos y Michael, por otra, y la abogada –o los manifestantes, la Compañía, etc–, en las zonas super-externas a la prisión. En otro orden, como ya dijimos, este aislamiento y separación de zonas y planos genera unos efectos de profundidad que van desde el exterior de la cárcel hasta la celda de castigo de Lincoln, creando este doble efecto de inasibilidad y profundidad sobre Lincoln, el *objetivo* dramático, al que ya hemos hecho referencia (no olvidemos que el propósito del protagonista en este capítulo es rescatar a Lincoln en medio de unas dificultades casi insalvables, que también se exhiben aquí estructuralmente hablando).

Por poner algún ejemplo visible, la escena 14 –de este segundo acto– discurre en el plano super-externo, donde unos manifestantes gritan consignas referentes a la próxima ejecución de Lincoln. También discurren en este plano las escenas 21 a la 23, con manifestaciones, actos de espionaje por parte de la Compañía o intervenciones callejeras de la abogada de Lincoln ante los medios de comunicación.

Las escenas 15 a 17, la 24, ó la 28 a la 30 discurrirían en niveles internos, bien en la celda de castigo de Lincoln o en la sala de la silla eléctrica, también iluminada en tonos calientes y, por lo tanto, equiparable en plano narrativo a la de la celda de Lincoln. Este plano interno pasa a ser medio en las escenas 43 a 47, con el desplazamiento de Lincoln a la enfermería, aunque ya esa zona se ha convertido en cerrada para Michael, con lo cuál se mantendría el juego de separaciones impermeables de planos a que los guionistas acuden una y otra vez para generar los efectos de inasibilidad del *objetivo* dramático, a que ya nos hemos referido.

Y por último, las escenas 18 y 19 ó 25 se desarrollan en planos externos o medios, como las celdas de los prisioneros del grupo o determinadas zonas de trabajo de la cárcel, todo ello a los fines de generar los efectos *narrativo-dramáticos* vinculados con el *objetivo* del drama a que nos acabamos de referir.

El acto tercero mantiene más o menos la misma distribución que el segundo, en tres *planos* dramáticos, con algunos desplazamientos de personajes a unas u otras zonas de la prisión que no hacen variar la organización y juegos narrativos a que venimos haciendo referencia. Las primeras escenas del movimiento expositivo de la resolución, 48 a 49, se desarrollan en un *plano narrativo* de tipo medio, con Lincoln y la Dra. Tancredi en la enfermería, esperando este último a ser liberado. La escena 50 pasa a un plano externo, con la abogada de Lincoln, es de noche, y se halla con un espía de la Compañía que se va a entrevistar con ella. Y los presos en fuga se situarían en un *plano narrativo* externo-medio, entre pasadizos y subterráneos de la prisión. Si en los períodos últimos del movimiento resolutorio notamos que Lincoln ha sido desplazado de un nivel interno a otro medio, los presos de la fuga también han pasado de ese nivel medio a otro distinto, medio-externo, de modo que los *planos narrativos* sigan sin rozarse, incomunicados unos con otros, impenetrables, de modo que el juego de la inasibilidad del *objetivo* dramático se haga patente una y otra vez. Este es el motivo, ya explicado en distintas ocasiones, de esta distribución de *planos narrativo-dramáticos*, que los guionistas de esta obra quieren fortalecer estructuralmente y por ello persisten en no ver modificadas las organizaciones espaciales de la obra. En todo caso, este tipo de empleo de los *elementos narrativos* en la organización del drama no introduce modificaciones relevantes que difieran de las históricamente usadas en este sentido, por lo que el nuevo modelo norteamericano no es significativo por sus cambios en lo que concierne a estas variables de carácter narrativo.

Para acabar, y por poner otro ejemplo en verdad atractivo, hacemos ver que la serie *Los Soprano*, a que nos hemos venido refiriendo, en su capítulo piloto también hace uso de organizaciones de carácter *narrativo*, bastante clásicas por cierto, y que aun siendo brillantes, no suponen tampoco cambio alguno en la manera de usar este tipo de elementos si comparamos los modos en que históricamente se haya podido proceder en este sentido. Nos referimos al hecho de que Tony Soprano acude a la consulta psiquiátrica de la Dra. Melfi en relación con

un ataque de pánico que ha sufrido –como ya dijimos–. Este hecho hace que, en la consulta, Tony tenga que relatar a la doctora los acontecimientos de los últimos días, estructura de carácter *narrativo* que sirve de excusa para poner en drama los sucesos acaecidos en un *flash-back* o *analepsis* bastante clásico que no muestra unas conclusiones distintas de las ya mencionadas unas líneas más arriba.

Exposición

Capítulos anteriores					
Anillo externo del satélite					
	Esc. 1 Externo	Esc. 2-3 Interno	Esc. 4-7 Externo	Esc. 8 Interno	Esc. 9-13 Externo

Conflicto

Esc. 14	Esc. 15-17	Esc.	Esc.20	Esc. 21-23	Esc.24	Esc.25-26	Esc.27-33	Esc. 34	Esc.35-37	Esc.43-47
Super-externo	Interno	18-19 Externo	Interno	Super externo	Interno	Externo	Interno	Super-externo	Interno	Lincoln pasa de interno a medio

Resolución

Esc. 48-49 Medio	Esc. 50 Externo	Esc. 51-52 Externo	Esc. 53-56 Externo	Esc. 57 Medio y Externo
----------------------------	---------------------------	------------------------------	------------------------------	-----------------------------------

2.4) Organización técnica o forma. Análisis.

Dentro de este subapartado, vamos a tratar de la *forma* dramática, posiblemente el ámbito de mayor prestigio histórico por las vinculaciones que, en todas las artes, haya mantenido con la idea de belleza. Vamos a ver, en consecuencia, cómo cada uno de los elementos que forman parte de esta dimensión tienen su juego y parte en la *composición* del drama, en este caso el capítulo 12 de la primera temporada de *Prison Break*, como hasta ahora hemos venido haciendo. Adelantamos la conclusión de este análisis como ya hicimos en subapartados anteriores: el uso de esta dimensión y sus elementos, en puridad, no se ve alterado por el *nuevo paradigma* norteamericano. Ya dijimos que lo que sí varía en relación con esta dimensión y la relacionada con la *tensión dramática* es la relevancia o preeminencia que se le concede, pero el uso sigue siendo el mismo que en otros momentos históricos.

La obra, el capítulo de *Prison Break*, se divide en tres actos –si bien este comentario se halla a mitad de camino entre la *estructura técnica* y la *organización dramática*–, cuya duración sorprende a primera vista, aunque no una vez tomamos consciencia del lugar que este episodio ocupa dentro de la total temporada. El primer acto, de doce minutos y medio, absorbe aproximadamente el 33% de la duración total del capítulo; el segundo, que ocupa el 45% del total de la obra, es de una duración de 18 minutos; y el tercero, de nueve minutos y medio de duración, se extiende a lo largo del 23% de toda la obra. Una primera y falsa impresión sugiere que, acaso, estas duraciones respondan a un formato predeterminado de producción. Sólo un segundo y certero pensamiento nos hace ver cómo este capítulo se sitúa, por ser el número 12 de un total de 21, en el contexto central de la confrontación o *conflicto* de la temporada completa. Como es sabido, el primer acto –en términos de carácter dramático– suele tener un período expositivo de mayor duración que el conflicto, que es a su vez más largo que el de resolución. El tercer acto suele tener un período expositivo muy pequeño, en cuya duración es aventajado por la resolución, y ambos por el conflicto. Y el segundo acto o conflicto –que sería el caso que nos ocupa– tiene un contexto central o de confrontación que suele ser más largo que el período expositivo, y ambos son más largos que la resolución. Sea dicho esto, insistimos, con carácter general para el mundo dramático. Si nos situamos ahora en el

segundo acto, en un contexto de conflicto, capítulo 12, de la temporada completa, de 21 episodios, nos parece lógico, es decir, *clásico* o académico que los distintos actos de este capítulo tengan la duración que tienen. En este sentido, una vez más, vemos con claridad que la organización técnica o *forma* del *nuevo modelo* dramático no presenta variaciones respecto del uso que un modelo clásico da a este tipo de elementos.

Entrando en el análisis de esta obra desde un punto de vista global y sintético señalamos que el primer acto, técnicamente hablando, sitúa su nivel preferente o da prioridad formal al tema 1 de la obra sobre todos los demás, como iremos viendo; el segundo acto, en un más que falso conflicto para el primer tema, coloca los centros de atención y de énfasis en los temas «deuter», ya sean estos deuteragonistas o deuterantagonistas; y el tercer acto, vuelve a dar relevancia, formalmente hablando, al tema principal o 1 de esta obra. Es evidente que por la limpieza y contundencia en el tratamiento de los temas, y la duración que se da a los mismos en el tercer acto, este –el tercer acto– es el de mayor importancia o *relevancia formal* en toda la obra, como no podía ser de otro modo, porque ya hemos adelantado que esta dimensión técnica sigue siendo de toque clásico y dentro de este modelo, el final de la obra suele hospedar el *foco dramático*, donde va a parar el máximo interés y *tensión* de la obra. En este sentido confirmamos que el nuevo modelo norteamericano no afecta en el uso a esta dimensión vinculada a la *forma*.

El primer acto de este capítulo, de doce minutos y medio de duración, se divide a su vez en tres contextos: el expositivo, de tres minutos y medio de duración; el conflicto, de cinco minutos y medio, y la resolución, de cuatro minutos, aproximadamente. En el primero de ellos, el expositivo, se dedica el primer minuto y medio a acentuar cómo el entorno general favorece el proyecto de la fuga y, de pronto, las fuerzas antagonistas secuestran el *objetivo* dramático, con lo que el protagonista se ve sumido en la más profunda y oscura duda, como por otra parte es lógico. Es decir, Michael Scofield está poniendo en marcha una fuga para liberar a Lincoln, que parece ya inminente, y de pronto se llevan a su hermano a una celda de castigo donde es imposible penetrar. Michael intenta liberarlo de una manera rápida y diplomática, pero no es posible. El *conflicto*, no sólo de la exposición, sino de toda la obra, está servido. Dentro de este primer

contexto de tres minutos y medio, como hemos dicho, resalta sobre todas las demás –bastante fragmentadas– la duración de un minuto y medio dedicada a enfatizar lo favorable de las condiciones del entorno que invitan a la fuga: ¡podemos fugarnos! Este es el espacio, desde el punto de vista de la duración dedicada a las distintas escenas, que más minutos e interés consume, desde el punto de vista de la *forma*. Pero en quince segundos, escena 3, el *objetivo* dramático es secuestrado y todo se viene abajo. Es decir, si desde el punto de vista de la *duración* de las distintas escenas se pone el énfasis en las dos primeras, al dedicarles un minuto y medio enfatizando el «¡vamos a fugarnos!», desde la perspectiva –también *formal*– de la *intensidad* del acontecimiento –muy marcado– cobra más que sobrada relevancia este contrapeso y nudo –el encerramiento de Lincoln– que va a abrir el desarrollo de este primer acto y, consecuentemente, de los dos siguientes, porque sin *objetivo* dramático no hay fuga, sino héroe fracasado e inexistencia de *acción*.

A continuación, el conflicto de este primer acto –como ya hemos dicho, de cinco minutos y medio de duración– tiene que ver con una fundamental pregunta, a saber: desaparecido el *objetivo* del drama, ¿nos fugamos, o no? Es decir, ¿nos vamos sin Lincoln o dejamos que todo se venga abajo? Por otra parte, y ya en los temas deuteragonistas, Verónica –la abogada de Lincoln– inicia sus gestiones para liberar a L. Barrows. Los casi tres primeros minutos de este contexto central del primer acto, escenas 6 y 7, se resumirían en una sola cuestión, como acabamos por otra parte de indicar: ¿nos vamos a fugar; porque Michael no está por la labor de hacerlo? En esta escena 6 y, después, la 7, pasado un conflictivo debate y habiendo dado por cerrado el asunto Abruzzi, los presos del grupo de la fuga deciden acometer la huida, pero Michael –protagonista– no lo acepta. Es decir, el más grande bloque de este periodo central del primer acto, con carácter expositivo-conflictual, plantea no sólo la confrontación y debate de este primer acto, sino de toda la obra, ello en tono de pregunta: ¿nos vamos, o no? En realidad, transcurrida la escena 8 –de 26 segundos de duración, donde se nos vuelve a recordar el motivo del conflicto: Lincoln está en la celda de castigo– esos casi tres minutos de duración de las escenas 6 y 7 se suman, o deben sumarse, al minuto y medio de duración de la escena 9, donde Michael y Sucre –en su celda– siguen inmersos en esa misma pregunta, es decir, si van a fugarse o si, por el contrario,

han de rescatar primero a Lincoln. Por lo tanto, de esos cinco minutos y medio del conflicto del primer acto, casi cuatro y medio se plantean en tono de pregunta: ¿nos vamos o se ha de rescatar primero a Lincoln –lo que parece imposible–? Es decir, *formal* o, si se desea, técnicamente hablando, cuatro de los cinco minutos y medio de este periodo central, esto es, casi el 75% del conflicto contextual del primer acto, en términos de *duración*, se dedica a esta pregunta –la ya mencionada–. La *duración* o tiempo que se emplea en decir algo es, como sabemos por el desarrollo sobre el canon, uno de los elementos importantes de la dimensión técnica o *forma*, y es este elemento, precisamente, el que se instrumenta para enfatizar esta pregunta. Como vemos, las herramientas que se utilizan para expresarse en términos formales dentro de este *nuevo modelo* siguen siendo exactamente las mismas de siempre, el nuevo paradigma no introduce cambios en esta dimensión. Este contexto central, a la manera clásica, concluye con una escena, la 10, de 46 segundos de *duración* donde en un desarrollo de uno de los temas deuteragonistas, la abogada de Lincoln intenta iniciar ciertos procedimientos que puedan concluir en la liberación del *objetivo* dramático y hermano de Michael Scofield.

Para acabar el primer acto, la resolución del mismo de cuatro minutos de *duración*, se dedica a responder a la pregunta esencial que traíamos de atrás –¿nos vamos?–. Este contexto resolutivo afirma con contundencia, también en el uso de la herramienta *duración* o tiempo dedicado a un asunto, que sí, nos vamos a fugar –afirman los presos del grupo–, dedicando a esta cuestión casi tres minutos, es decir, el 60% del tiempo de este contexto. Pero también dedica este período casi un minuto y medio, de la escena 12, a anunciar que Michael está dispuesto pero que no se irá sin Lincoln, esto es, hay que liberarlo. Y si es verdad que esta respuesta de Michael absorbe mucho menos *tiempo* para expresarse, en términos estrictamente formales, no lo es menos que la *intensidad* que esta respuesta obtiene, técnicamente hablando, al venir de quien procede, el protagonista, hace que la misma corra en paralelo de importancia con el «¿nos vamos!» de los otros presos; de modo que el *conflicto* está servido, como decíamos: Michael no se irá sin liberar al Lincoln y los presos amenazan a Michael, de muerte, para que atienda sus reclamaciones. Y así vamos al segundo acto.

El conflicto o segundo acto de esta obra, un absoluto artificio en lo que al tema principal hace referencia, se sostiene –desde el punto de vista *formal*– en el *tempo*, esto es, en la agitación o velocidad temporal –otro de los elementos formales– con que se suceden los distintos acontecimientos. En realidad, en un planteamiento *clásico* o académico, este segundo acto sería utilizado por Michael para rescatar, físicamente hablando y juntamente con alguno de sus más íntimos colaboradores, a su hermano Lincoln y, después, ya en el tercer acto, todos iniciarían la fuga, que tendría resultados positivos o negativos –esto, si no se iniciara la fuga en el segundo acto, juntamente con el rescate de Lincoln–. Pero lo sorprendente es que aquí, en este capítulo del *nuevo modelo*, el rescate no va acompañado de peleas y confrontaciones físicas o saltos de murallas, sino que se basa en la recepción por parte Lincoln de una pequeña pastilla que Michael le envía dentro de un rosario, que recibirá de manos del presbítero sin que este último lo sepa. Esta pastillita simulará determinados síntomas en Lincoln, a su ingerencia, y hará que, por ellos, le conduzcan a la enfermería, desde donde su hermano le hará salir, por un tubo escondido, hacia el piso de abajo. No hay prácticamente *acción* dramática en la solución que aquí instrumentan los guionistas; sin embargo, la agitación provocada por el *tempo*, formalmente hablando, y la *tensión dramática* harán que, juntamente con el desarrollo de los temas «deuter», parezca que suceden muchísimas cosas y muy interesantes. En puridad, el acto segundo –desde un punto de vista *formal*– tiene un carácter de suspense, donde la paralización de la *acción* dramática del tema 1 no hace sino enfatizar en el tercer acto la resolución final de la obra con la puesta en marcha de la huida.

Pero hablando desde un punto de vista estrictamente *técnico*, que es el objeto de atención en este subapartado, este acto, el segundo, pone mucho énfasis *duracional*, por el tiempo dedicado a estos asuntos, en los temas que llamamos «deuter» –manifestaciones, actos de espionaje, la Compañía, la abogada de Lincoln, el tema de amor–, a los que dedica el 50% del tiempo de este acto –escenas 14 a 17, 21 a 23, 26, con ciertas dudas 27 a 33 y 34, por lo menos–; y deja el tiempo restante, no para el tema primero con carácter puro, sino para este y sus raras variaciones: la pastilla va de aquí para allá, los tiempos de espera, la preparación de la ejecución, la visita de Verónica; y sólo en las tres últimas

escenas, de la 45 a la 47, se produciría el inicio auténtico de la fuga. Lo que ocurre es que aun siendo poco el *tiempo* que se dedica al tema 1 en este segundo acto, la *intensidad* con que se dibuja este tema es grande; no en vano se han dedicado antes once capítulos a esta primera trama y a sus personajes y, por tanto, siendo como decimos poco el *tiempo* que se dedica a la trama 1, la empatía que provoca el protagonista y su *objetivo* dramático, Lincoln Barrows, es muy fuerte e intensa; así que no podemos restarle interés ni siquiera dedicando la mayoría del tiempo de este acto a otros temas. Tampoco podemos decir, formalmente hablando, que el uso que a lo largo de este acto hacemos de las herramientas formales sea distinto del que en otras épocas del drama se instrumenta.

Por fin, y para acabar, el tercer acto, rotundo, contundente, claro, dedica cinco minutos y medio, de un total de nueve y medio, a la resolución del tema principal, que retoma del segundo acto donde, como dijimos, había caído en una casi total paralización de su *acción* dramática. El énfasis que este acto pone en el tema principal y sus variantes acaba por dar una relevancia técnica y *formal* de primer orden a la resolución del tema de la huida, por encima de los temas que llamamos secundarios, que son varios en este capítulo. Así por ejemplo, la escena 49, de cuarenta y cinco segundos de duración, nos muestra a Lincoln en la enfermería, esperando a que los presos lleguen al piso de abajo, en su recate, con un golpe de *agón* motivado por el hecho de que el agujero del desagüe –por el que pensaba Michael sacarle– se ve ahora cerrado por un arreglo de última hora. Esta escena enlaza con la 51, de treinta segundos, donde por fin –¡ya era hora!– los guionistas dejan de utilizar el artificio del «¡nos fugamos!» para iniciar al fin y de verdad la anhelada fuga. De aquí pasamos a la escena 54, donde los fugados siguen en movimiento y huida; luego a la 55, de un minuto y cuarto de duración, donde los que esperan fuera para recogerlos se ven forzados a irse, dificultándose así mucho la huida; y a la 56-57, de dos minutos y medio, donde la fuga ve al fin su fracaso. Es decir, el tercer acto se divide en tres contextos, como antes ocurrió con otros actos, de dos minutos, tres minutos y medio, y dos y medio, respectivamente, donde la mayoría del tiempo se dedica a la fuga –como ya dijimos– y el gran bloque *duracional* sería la resolución de la resolución, de dos minutos y medio de duración, donde se nos deja saborear sin prisas, pero con mucha *tensión*, el absoluto fracaso del plan de huida. Esto en tanto que en el bloque central,

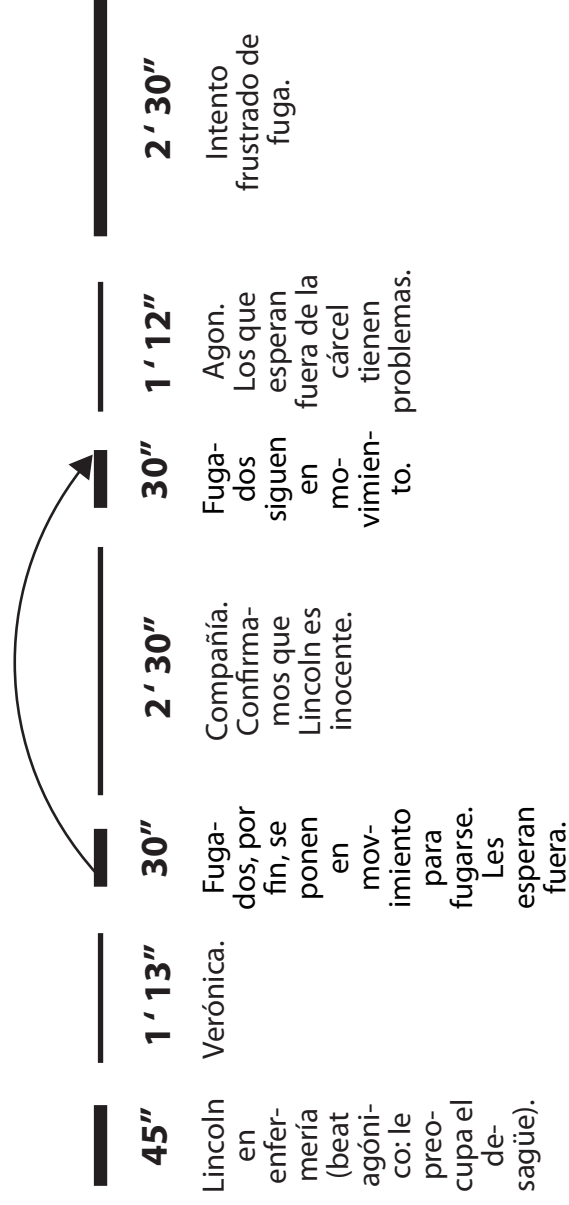
conflictivo, se dedican dos minutos y medio –también, en una trama «deuter»– a poner de manifiesto que Lincoln Barrows era inocente y que todo es una conjura contra él por parte de políticos corruptos. Por tanto, asistimos a un equilibrio de *tiempos* entre los temas principales y los secundarios, que no acaban de restar mucho interés, sino que más bien apoyan a los temas principales por el énfasis que en esto se pone a la hora de dibujar sus situaciones y distintos personajes, como hemos señalado; lo que nos lleva a concluir que el uso de estas herramientas formales, no sólo en el tercer acto, sino también a lo largo del capítulo, no difiere significativamente de los usos históricos a que esta dimensión nos tenía acostumbrados.

Por poner un ejemplo distinto de *Prison Break*, queremos señalar que en *Los Soprano*, los *tiempos* y *duraciones* dedicados a la consulta psiquiátrica de Tony con la Dra. Melfi y, en consecuencia, a la escena de los patos salvajes, por una parte; y por otra, la *intensidad* y *complejidad de dibujo* que se dedica a los personajes y situaciones en estos hechos inmersos, convierten las escenas sobre estas acciones en principales del desarrollo dramático, y por lo tanto en temas de primer orden.

Que sea dicho todo esto desde un punto de vista exclusivamente *formal* y con las mismas conclusiones a que llegábamos ya anteriormente, a saber: que el uso de las herramientas *formales* dentro del nuevo paradigma norteamericano no difiere del que en otros momentos históricos se haya dado a estos elementos de carácter técnico y, por tanto, el *nuevo modelo* no introduce novedades o modificaciones significativas en este ámbito concreto del *canon* dramático.

Resolución

Basado en duraciones e intensidad. Duración 9 min., 30 seg.(23%). Como los personajes de los temas principales estan marcados intensamente por la acción dramática (fugarse), cobran mucha fuerza. La acción dramática es mucho más intensa que en los otros dos períodos. Pero también son largas (equilibrio) las secuencias "deuter".



Como hemos puesto de manifiesto a través de todo este largo apartado –y esta sería una conclusión significativa en nuestro trabajo de investigación–, en las dimensiones que hemos venido tratando, a saber, construcción de *argumentos*, la *tensión dramática*, la *organización narrativa* y la *forma* o estructura técnica del drama, el *nuevo modelo* norteamericano no introduce cambios relevantes a la hora de elaborar el nuevo drama, como hemos visto con suficiente detenimiento. Sí sufriría algunas modificaciones, hasta aquí, la importancia o relevancia que se da a determinadas dimensiones como la *tensión dramática*, cuyo intenso uso a fin de dar sentido y unidad a la obra, frente a las tendencias centrífugas visibles en el *nuevo modelo*, hace que otras dimensiones históricamente privilegiadas, como la *organización técnica*, vengán a palidecer frente a la *tensión atenta* o interés de la obra, ello por el énfasis que el *nuevo modelo* pone en la comunicación artística por encima del arte o de la belleza en su estado puro.

Pero será en la *dimensión dramática*, expuesta a continuación, donde el *nuevo modelo* creado por y para las teleseries norteamericanas hará emerger sus más relevantes cambios y nuevas maneras de entender la ficción de carácter literario-dramática.

THE OC – CAPÍTULO PILOTO

Nº Sec.	D/N E/I	Personajes	Acción	Comentario
01	N/E	Ryan Atwood, el menor de dos hermanos, entra en el coche con su hermano mayor para acompañarlo, a fin de evitar que haga males mayores: se sacrifica por hermano (no quiere delinquir).	Dos chicos se aproximan a un coche aparcado en la calle, en un lugar poco transitado. Lo abren y el hermano mayor, Tray, rompe la ventanilla. La policía los ve y los persigue hasta que los cogen.	Es ésta una escena, y las siguientes, plagada de semantemas sobre los principales personajes, sus motivaciones y vínculos..
02	D/I		El hermano menor, Ryan, en la cárcel, sale a la sala común para ver a su abogado de oficio. Ryan pregunta por su hermano Tray. El abogado Cohen hace un repaso a su expediente criminal e historial académico (de Ryan). Se ve que Ryan Atwood es un buen estudiante y tan solo robó el coche porque su hermano mayor, Tray se lo dijo. Es decir, para no dejar sólo a su hermano, a fin de evitar males mayores. El abogado trata de convencerlo para que cambie de actitud ante la vida. Ryan parece realista, práctico, buena persona y listo, por lo que deja ver en sus argumentos.	Ryan se perfila como un personaje épico, curiosamente.
03		El abogado Cohen es una buena persona, un romántico de la abogacía que trata de ayudar a los necesitados.	Ante la intervención del abogado Cohen, dejan salir a Ryan de la cárcel. A la salida de la prisión, viene a buscar a Ryan su madre, que se comporta de forma agresiva e inadecuada. El abogado le da a Ryan su tarjeta personal por si necesita algo.	
04		En esta escena se ve cómo Ryan vive en un ambiente marginal, en una especie de infierno. Su propia madre es	En casa de la madre se ve como su amante (de la madre) pega a Ryan; y su propia madre (de Ryan), después de la paliza, echa de la casa a su hijo Ryan (sin tener éste adónde ir).	

		un poco monstruosa y desnaturalizada.		
05		Se ve que la mujer de Cohen es una chica bien, de una familia de dinero, que fue rebelde en su juventud, cuando conoció a Cohen. También se aprecia cómo siguen enamorados y, ambos, son buena gente. Ella, más realista; él, más romántico, no ha abandonado sus ideales de juventud..	Ryan llama a algunos amigos para que le dejen ir a casa a pasar la noche, pero como no lo consigue termina llamando al abogado Cohen, que le va a buscar a su zona, el barrio chino. Ante esta situación de desamparo, el abogado se lo lleva en coche a su casa, en el lujoso barrio del Orange County. Cambian de la zona pobre a la zona rica (hay una especie de ascenso desde el infierno). Se describen diversos semantemas sobre los personajes y la nueva situación. La rica, quien mantiene la glamorosa situación en la que viven los Cohen, es la mujer del abogado (Sra. Cohen). Llegan de noche a la casa. Cohen consulta a su mujer si le deja meter al chico en casa y finalmente, después de la lógica e inicial oposición de ésta, acaban preparándole una habitación.	
06	N/E	Marissa es coprotagonista, con Ryan, de muchos de los temas de esta serie. Es una buena chica, de buen corazón, pero con un signo fatal. Traerá a todos “de cabeza”, también a Ryan, a lo largo de las distintas acciones temáticas del teleserial.	Fuera de la casa, simultáneamente, Ryan está fumando (a la espera de ver lo que pasa, esto es, si entra en la casa de los Cohen o qué va a ser de él...) y observa cómo una chica guapa y joven como él está situada cerca, esperando a alguien. Se miran y entablan conversación. Ryan le dice quién es realmente (a la chica), que robó un coche, que Cohen le ayudó, etc. La chica no se lo cree, interpreta que se “está quedando” con ella, y le pregunta si es el sobrino de Boston... En ese instante, sale el señor Cohen y hablan los tres. La chica, Marissa, acaba invitando a Ryan a una fiesta.	

07	N/E		Viene a buscar a la chica, Marisa, un 4 x 4 negro, conducido por un joven apuesto y bastante “pijo” que mira a Ryan con desconfianza.	
08			Ryan y el señor Cohen se van hacia la casa.	
09			Entran en la casa. Sandy Cohen presenta el huésped a su esposa Kirsten, que le está preparando a Ryan la habitación con la ayuda de la asistente de servicio (latina). Todos le saludan y son amables. Le dejan en la habitación, a solas, para que pueda descansar y dormir.	
10	D/I	Seth Cohen es un buen chico, inteligente, creativo, pero precisamente por eso, un tanto marginado y sin amigos en el ambiente “pijo” de su colegio de élite	A la mañana siguiente, Ryan sale de “la casita de la piscina” (donde está su habitación, donde se aloja) y va hacia la casa, esto es, la mansión. Se encuentra con el hijo de los Cohen, Seth, y ambos juegan juntos a la Play Station. Cohen entra en la habitación donde están y les dice que salgan a hacer algo, que hace un día espléndido. Se van a navegar Seth y Ryan. Seth le confiesa cuál es su sueño: “ir a Tahití en barco, él solo”, bueno, “con Summer”, una compañera de su colegio; la pega es que ella ni siquiera le conoce todavía.	
11			De vuelta, en la playa, Cohen (que va a recibirlos y a ayudarlos a guardar el barco) habla con ellos, Seth y Ryan, y les pregunta si van a ir a la fiesta de Marisa (a la que invitó a Ryan). Ellos, al fin, deciden hacerlo.	
12		Marissa siempre está rodeada de problemas y signos negros.	Marisa los observa (a Ryan y a Seth) desde la ventana de su casa (mansión). Llaman a la puerta de la casa de Marisa. Marisa va a abrir. Unos hombres trajeados le preguntan por su padre y ella contesta que no está en casa y le dan (a Marisa) una tarjeta de visita para que se la entregue a su padre. Ella va a ver a su padre, que sí estaba en casa. Su padre miente a Marisa sobre la identidad de los que han venido cuando ella le pregunta (son agentes de la Comisión Nacional de Valores, que investigan ciertas actuaciones financieras del padre de Marisa). Se intuyen problemas.	
13			Ryan se viste para la fiesta a la que le ha invitado Marissa (con ropa prestada). Le falta la corbata y Cohen intuye que no sabe hacerse el nudo, y, por tanto, le enseña a hacérselo. Hablan sobre Seth. Cohen está intentando que Ryan y su hijo encajen, que sean amigos, porque se da cuenta de que a su hijo le faltan verdaderos compañeros y que no acaba de encajar en el ambiente “pijo” de su colegio.	
14		Se ve que la madre de Marisa es una “super pija” superficial y materialista y que, Marisa no se lleva bien con ella, está algo coaccionada por ella.	La madre y la hermana de Marisa se arreglan para la fiesta. La familia entera se va a la fiesta.	

15			En la fiesta, Ryan muestra su carácter y personalidad. Todas las mujeres cuarentonas y elegantes tratan de hablar y de ligar con él. Ryan “pasa” de ellas, se aleja, y, dedicándose a lo suyo, pide una bebida alcohólica. Kirsten se la quita y dice que desea que su marido haya acertado con él. Ryan acepta la condición de Kirsten, de buen grado.	
16			Se ve como un chico llamado Luke (el novio de Marissa) insulta a Seth Cohen al pasar a su lado y, al alejarse, tropieza con Ryan, que ni se mueve al sentir el choque y, además, mira a Luke fijamente a los ojos. No le ha gustado cómo ha tratado a Seth, pero se intuye que tampoco le cae bien por el hecho de ser un supuesto novio de Marisa (era el que la fue a buscar en el 4 x 4 la noche que la conoció)	
17			Summer (el amor platónico de Seth Cohen) está en la fiesta. Se mira con Ryan y pregunta a Marisa por él. Sandy Cohen, padre, mete la pata porque mira demasiado a Summer y delata el interés de su hijo Seth por ella.	
18		Aquí continúan dibujándose las personalidades de los personajes.	En el interior de la casa donde se celebra la fiesta hay un desfile de moda, que, en realidad, es el objetivo benéfico de la reunión. Seth se va a sentar con los niños pequeños (ya que no es aceptado por los otros grupos, se intuye) y Ryan se sienta con él.	
19		En estas escenas hay, también, todo un desfile de los personajes principales de la serie.	Marisa presenta el desfile cuyos beneficios van a parar a las mujeres maltratadas. Summer desfila con mucha gracia. Las chicas se cambian de vestido en el backstage. Chicas de la zona desfilan por la pasarela. Summer y Marisa beben a escondidas. Mientras desfila, Marisa sonríe a Ryan y pasa de su novio.	Semantemas importantes sobre Marisa, y también sobre Summer.
20			En la mesa de los Cohen también está el padre de Marisa y gente de mucho dinero. Se adivina que el padre de Marisa, que es gestor de fortunas, tiene problemas profesionales: algo ocurre, algo está haciendo mal. El padre de Marisa no se siente bien pero su mujer no le hace ni caso, parece que a ella lo único que le importa es el dinero.	
21			En el lavabo: el padre de Marisa llora a escondidas, se intuye que está desesperado por los temas profesionales, y Ryan lo oye.	
22	N/E N/I	En este guateque se puede ver a toda la juventud de la zona, salida de madre. También podemos observar los semantemas	Al acabar la fiesta, Summer invita a Ryan a una segunda fiesta privada para los jóvenes, en casa de una amiga. Summer ni siquiera ha caído en la cuenta acerca de la existencia de Seth. Ryan le dice a Seth que les ha invitado por él, a causa de Seth, para animarle a ir, aunque a continuación le dice la verdad. Summer está rodeada de amigas super “pijas” y monas. Marisa va a la fiesta con Luke, pero antes de montar en el coche, mira a Ryan. Se ve que le gusta.	Son todo un espectáculo narrativo dramático estas escenas, donde se describe la situación dramática de los jóvenes de

		y vínculos entre los distintos personajes.		Orange County.
23			En la casa de la playa: entran Ryan y Seth. Se consume alcohol, drogas, hay chicas en bikini, ambiente sensual. Summer y Marisa miran a Ryan. Se ve que Ryan le gusta a Marisa. Luke los ve intercambiando miraditas y, cabreado, se va con otra chica. Ryan observa el ambiente de la fiesta, a Marisa, a Luke, todo...	Se intuye conflicto entre Ryan y Luke, ya de por sí en un ambiente difícil del que no se espera nada bueno.
24	N/E	Jimmy, padre de Marisa, está con problemas profesionales y financieros.	Kirsten se encuentra con Jimmy al salir a tirar la basura para que se la lleve el camión de los servicios municipales. Hablan sobre Ryan. La mujer de Jimmy, July, desde el porche de la casa, grita a Jimmy si le ha comprado su helado (se ve que ella es una materialista y que no se entiende con Jimmy). Jimmy habla con Kirsten y se ve que son amigos desde hace muchos años, fueron novios, y que conectan, que se llevan bien...	
25		Aquí se aprecia la verdadera contextura de los personajes, sobre todo de Ryan.	En la fiesta privada de la playa. Hay gente “metiéndose mano”, semidesnuda, numeritos en el baño, etcétera. Marisa se acerca a Ryan, pero sus amigos la llaman y tiene que irse sin poder hablar apenas con éste. Summer se acerca también a Ryan, para ligar, semiborracha. Seth los ve y cree que Ryan está ligando con Summer, lo que no es verdad. Seth y Ryan discuten acerca de Summer y ésta se burla de Seth. Éste, algo bebido y enfadado por la escena, delata la procedencia de Ryan y todos se enteran de que viene del barrio chino. Marisa lo ve, contempla la escena. Ryan está a punto de irse de la fiesta, pero decide volver a buscar a Seth y cuidar de él. Ryan ve que Seth se ha metido en una pelea con Luke y va a salvarlo. Ryan da un puñetazo a Luke y empieza la pelea. Son demasiados contra el protagonista y le dan una paliza (a Ryan) entre varios. Seth no dura ni un segundo en el combate.	Éste es un momento climático en el tema de amor, dado que se produce la confrontación entre protagonista y antagonista a causade Marisa.
26		El dibujo épico de Ryan cada vez se hace más patente.	Seth y Ryan llegan apaleados a casa con las caras amoratadas por los golpes de la pelea. Se ve que Seth está contento, lo que no es en él frecuente, que lo ha pasado bien y empatiza con Ryan. Hablan de Summer y de la pelea. Seth, sin pretenderlo, se hace el gracioso y se ve que ambos (Seth y Ryan) van conectando. Seth cae dormido por el cansancio y la excitación de su nueva vida.	
27	N/E		Ryan sale a la terraza a fumar y ve cómo llega en coche (a casa) Marisa, en mal estado y, también, cómo unas amigas la dejan borracha, inconsciente y tirada en la acera, al lado de su porche (en casa), porque no encuentran las llaves en el bolso de Marisa. Sus amigas se van riéndose.	Aquí se ve cómo hay un cierto tránsito desde el “infierno”, para Ryan, pero también cómo este paraíso bien pudiera

			convertirse en un nuevo infierno para este personaje.
28	N/E	También se está cerrando un dibujo fatal y destartado alrededor de Marisa.	Ryan ve en el suelo a Marisa, desde su terraza, y se acerca a ella para ver qué le ocurre. Como no encuentra sus llaves y se está arriesgando a que desconfien de él y le pillen, la coge y la mete en casa de los Cohen. Hay conexión. La lleva a su habitación, la pone en la cama, para que descanse. La tapa dulcemente. Seth sigue durmiendo y él se acuesta en el sofá.
29			Cuando se despiertan a la mañana siguiente, Marisa se ha ido.
30		Se incide, una y otra vez, en el dibujo épico del personaje de Ryan.	Kirsten, al no encontrar a su hijo en su habitación, va a la casita de la piscina a ver si está allí con Ryan. Al verlos y observar cómo están, sucios, magullados, etcétera, de la pelea de la noche anterior, muy enfadada, culpa de la pelea a Ryan. Ryan, impasible, no se defiende, ni da explicaciones, ni, mucho menos, echa la culpa a Seth.
31		Todas estas escenas van mostrando con reiteración un Ryan de constitución plana, épico, aunque moderno, fragmentado, muy atractivo.	Kirsten se queja a su marido, Sandy Cohen, de lo ocurrido con su hijo a causa de Ryan, supone ella. Él defiende a los chicos y dice a su esposa que los deje en paz, que vivan su vida, que todo va bien... Kirsten insiste en que Ryan debe irse porque es un peligro para Seth. Kirsten va a explicárselo a Ryan. Ryan ya ha preparado el desayuno de la familia e intuye, a la llegada de Kirsten, que le van a echar. Ryan, se muestra impasible y habla educadamente a Kirsten pero no le explica lo que realmente pasó la noche anterior, cómo defendió a Seth, etc.
32			Ryan va a despedirse de Seth, tampoco le da explicaciones sobre si Kirsten le ha echado, o no. No dice nada, sólo que se va. Seth abraza a Ryan y éste se sorprende, le pilló fuera de juego. Se le ve (a Ryan) falta de cariño. Seth entrega a Ryan el mapa de Tahití (su sueño: adonde le gustaría viajar con Summer).
33			Ryan tiene la intención de ir hacia su casa y ver qué pasa con su madre y Cohen le va a llevar en coche. Marisa, en la acera, ve cómo se van. Se ve que le gusta Ryan.
34			Se miran, ella está en la acera y él en el coche de Cohen. Marisa mira extrañada de que Ryan se vaya tan pronto. Música romántica.
			Surge una verdadera empatía entre el espectador y esta joven pareja de chavales protagonistas del tema de amor.

35			Ryan mira hacia atrás, dentro del coche, y la ve de nuevo. Ella le está mirando.	
36			Un coche negro 4x4 recoge a Marisa en la acera.	Es un cierre estructural que se inició cuando se conocieron. También la vino a recoger un 4x4 negro.
37			Cohen y Ryan, en el coche, de vuelta a Chino.	
38			En la Casa de Ryan. Él entra en su casa y ve que está abandonada, que su madre y el amante han dejado la casa, de la noche a la mañana, para evitar verle de nuevo. Encuentra una nota manuscrita, se supone que es de su madre y explicativa de su abandono y partida.	
39			Sandy Cohen, que espera fuera y entra a ver lo que ocurre, le invita a volver con él a casa. FIN	

TRUE BLOOD – CAPÍTULO I TEMPORADA I

Nº Sec.	D/N E/I	Personajes	Acción	Comentario
01	N/E		Se ve a una chica y un chico en un coche, ella es la que conduce. Practica juegos sexuales con el chico mientras guía el coche; ven un cartel de “True Blood” en luminosos rojos en una tienda al lado de la carretera y el chico, movido por la curiosidad, le dice a la chica que pare. Ella lo hace.	La ambientación (contexto de referencia) es un tanto tétrica, la propia de carreteras abandonadas en los EEUU. Da algo de miedo.
02	I/N		En la tienda se ve una pantalla de televisión y en ella un debate sobre los vampiros en América. El chico y la chica que iban conduciendo por la carretera, entran en la tienda a pedir sangre fresca (True Blood). Un supuesto vampiro y tendero (si lo es), los asusta haciéndose pasar abiertamente por vampiro, pero luego les dice que era una broma. Un hombre que estaba comprando en la tienda monta bronca con el chico y la chica (éste sí que es un vampiro) y amenaza a los chicos, que se van corriendo y salen de la tienda. El vampiro le dice al tendero (que fingió ser vampiro) que si lo vuelve a hacer otra vez, lo matará.	
03	N/I	Esta camarera, Sooky, es la protagonista de los temas principales de la serie.	Un coche va llegando a un bar rural. Dentro del bar, una camarera atiende las mesas y, en el interior de su mente, oye comentarios/pensamientos de la gente. Se comprende que son los pensamientos de los clientes del bar. El que está en la barra, el camarero jefe, mira a la camarera.	
04		Tara también es un personaje principal de algunos temas de la serie.	Una tienda 24h. Una guapa tendera negra habla con una señora que no sabe exactamente lo que está buscando. La tendera negra se enfrenta a la señora y al jefe de la tienda y los manda a la mierda, así pues se despide del trabajo. Se llama Tara.	
05		Sam Merlot es otro de los personajes principales de esta serie	La escena vuelve al bar rural. Tara llama por teléfono a la camarera que oía los pensamientos, Sooky, y le dice que su jefe, Sam Merlot, está loco por ella (por Sooky).	

06			Sooky atiende una mesa en la que hay una pareja, él y ella, de comportamiento muy agresivo.	
07	Lafayette es otro personaje principal de la serie		Sooky va a ver al cocinero, Lafayette, para encargarle la comanda. Es un hombre negro con aspecto gay, y comienzan a charlar sobre homosexualidad y sexo.	Todo el ambiente, hasta aquí, es muy raro, moroso en su narrativa, nocturno.
08			Una chica está viendo la televisión mientras tiene sexo con un chico. La chica lleva dos marcas raras en la pierna, y confiesa (en relación a esas marcas) que se ha acostado con un vampiro y le cuenta al chico cómo fue la experiencia y que lo hizo por dinero. Hablan de que ella sintió miedo cuando tuvo sexo con ese vampiro y ella dice al chico que tiene grabada la escena y le pregunta si quiere verla.	Es un ambiente muy sensual y moroso que te transporta a esos pueblos abandonados del medio oeste americano, donde el tiempo no existe.
09			Otra vez en el bar rural, Tara y Sooky hablan de cómo la primera perdió su trabajo en la tienda 24 horas.	
10			Sooky ve entrar a un vampiro en el bar y ambos se miran fijamente. Él es el primer cliente vampiro que ha entrado en ese bar. Sooky va a atenderle en la mesa y éste le pide sangre embotellada (sangre fresca, True Blood), pero no la tiene, no hay. Hablan de que él es vampiro y por tanto le pide a Sookie una copa de vino, exclusivamente como pretexto para permanecer en el bar, fingiendo que fuera sangre. La pareja que estaba ya de antes en el bar, los agresivos, se ponen a hablar con el vampiro.	
11			Vuelve al chico y a la chica que estaban manteniendo relaciones sexuales. Ahora están viendo en DVD cómo la chica tuvo sexo con el vampiro. Mientras lo ven, ella trata de besar al chico y enrollarse con él. Él se excita mucho viendo el vídeo; además, la chica que está en el vídeo y, ahora con él, está tratando de enrollarse en la realidad con este mismo chico.	Sensualidad, morosidad, parálisis del tiempo.
12			Vuelve al bar rural. El vampiro está hablando con la pareja agresiva. Sooky y Tara lo están viendo y la primera oye en su mente la conversación (del vampiro con la pareja), los pensamientos. Descubre cómo la pareja agresiva quiere matar al vampiro para quitarle la sangre y venderla. Sookie habla a sus compañeros del bar para tratar de evitarlo, pero cuando se da cuenta, la pareja agresiva y el vampiro ya han salido por la puerta. Sooky, corriendo, sale tras ellos. Sam, el jefe, sale detrás. Sooky se concentra y escucha mentalmente la conversación de la pareja agresiva que está matando al vampiro y tratando de sacarle la sangre para venderla. A través de la conversación deduce donde están y va corriendo hacia ellos.	
13			La pareja joven (de antes) hace el amor viendo el vídeo del vampiro. Ahora están practicando la postura en que ella se encontraba con el vampiro (atada). Sexo duro. Una cámara les está grabando.	

14	En esta escena se presentan los semantemas de los dos personajes más importantes de la primera temporada.	En el campo, con la pareja agresiva que está sacando la sangre al vampiro, para venderla: la pareja está sacando la sangre al vampiro y éste permanece inmobilizado por cadenas de plata. Sooky llega y golpea al chico que está sacando la sangre al vampiro y cae al suelo (el chico). Luego, Sooky se enfrenta a la chica y les impide (a ambos) coger la sangre del vampiro y hace que se vayan. Sooky libera al vampiro de las cadenas de plata que le retenían. Las heridas que le han causado las cadenas de plata al vampiro se curan inmediatamente. Se ve un perro que se acerca a ellos (como se verá, esto tiene su importancia en la serie). El vampiro da las gracias a Sooky. Ésta no puede oír los pensamientos del vampiro, a diferencia de lo que le ocurre con el resto de la gente. Comienzan a hablar y él le pregunta si no tiene miedo de que se pueda beber su sangre, de que él pueda morderla a ella, atacarla. Él le ofrece a ella la sangre que le han sacado (que es muy valiosa), pero ella la rechaza. De repente, el vampiro se acerca a Sooky a enorme velocidad y se presenta, se llama Bill. Sooky se ríe de su nombre y hablan de cómo la plata es una manera eficaz de inmobilizar a un vampiro. Parece que se han caído bien entre ellos, que hay química, y ella se despide para ir al bar. Se encuentra con Sam Merlot, que la estaba buscando.	Aquí se inicia el tema de amor, que habrá de durar, al menos, toda la primera temporada.
15		Las camareras abandonan el bar al acabar la jornada, de noche. Tara intenta que Sam le dé trabajo, y lo consigue con el pretexto de cuidar a Sooky de un posible ataque por parte del vampiro. Aparece el chico que hacía el amor con la chica que estaba atada, se llama Jason. Pregunta por su hermana, que se intuye que es Sooky. Habla un rato con Tara y luego se abraza a una camarera. Jason queda con ésta y se van juntos al acabar su turno (el de ella).	Aquí se explica un poco la situación contextual, el entorno de referencia más próximo de Sooky.
16		Sooky llega a casa y habla con su abuela, hablan del vampiro del bar: Bill.	
17	Es sorprendente la hibridación entre ficción y realidad que se observa en estas escenas.	Sooky está durmiendo en la cama. Está la ventana abierta y ella se levanta, y mira a través de ella: ve a Bill, abajo. Va a verle pero ya no está. Aparece otra vez, de repente, y hablan de sexo. Pero resulta que no es sexo, porque Bill va a morderla. Era un sueño, nada ha sucedido. Sooky se despierta asustada.	
18		Jason llega a casa para ver a su hermana y habla con ella de la paliza que Sooky le dio a la pareja agresiva, la noche anterior, para defender a Bill. Le dice que se lo ha contado Hoydt. Hablan de cómo ha sucedido todo, de Bill y de los vampiros. Jason abraza a su abuela. Se ponen a desayunar y la abuela les comunica que Modette ha muerto, esto es, la chica que hacía el amor con Jason la noche anterior (en las escenas anteriores). Hablan de que Modette era vampirófila y hablan de prostitutas de vampiros... Sookie y la abuela repudian este comportamiento. Sookie trata de leer los pensamientos de Jason pero éste se da cuenta y no le deja.	
19	Algunos de los personajes de la policía son muy	Jason habla por teléfono con la camarera con que se enrolló la noche anterior (al cerrar el bar de Sam Merlot). La policía se acerca a Jason. Le preguntan acerca de Modette y si tenía relación con ella, también sobre si estuvo con ella la noche anterior. Él contesta sinceramente y la policía se lo	

		extraños.	lleva con ellos a comisaría.	
20			Sooky con su abuela, en casa. Su abuela pregunta si Bill sabrá algo de la guerra civil, y si podría hablar de ese tema con él.	
21		Lafayette es un personaje lleno de aspectos y perspectivas distintas.	<p>Mesa de billar en el bar Merlotte's, donde trabaja Sooky. Tara habla con el cocinero gay (Lafayette) y luego se encara con uno de los clientes y le llega a asustar y a someter. Hablan de la detención de Jason y sobre la muerte de Modette. Tara y el cocinero se meten con un cliente. El cocinero y la camarera que se enrolló con Jason la noche anterior hablan con Sooky sobre la detención de Jason. Sooky va a hablar con los compañeros de Jason, en el bar, sobre la detención de su hermano. Aparece Bill en el bar y Sooky va a atenderlo como prendada de él. Se sienta al lado de Bill y le coge por la mano y observa que tiene la mano helada. Le pregunta qué quiere tomar y Bill le dice a Sooky que ella no parece humana, que qué es ella. Sooky le responde que claro que sí que lo es (humana). Todos los están mirando. Quedan al acabar de trabajar para hacer algo juntos. Bill se va. Todos la miran y ella escucha los pensamientos de censura contra ella. Sooky habla con Sam y él se enfada con ella por su actitud con el vampiro, aunque en realidad son celos. Sooky escucha los pensamientos de Tara y Sam y se va enfadada por lo que escucha. Acaba la noche en el bar Merlotte's. Sooky se queda en la calle esperando a Bill. Sale Sam, y Sooky le dice que se vaya, que la deje en paz y a solas.</p>	Las conversaciones sobre si Sooky es humana, o no, son importantes (como se verá) en esta serie.
22			Sooky va a coger su coche y la pareja agresiva de la noche anterior la golpea por detrás violentamente, dejándola inconsciente. FIN	

UGLY BETTY – CAPÍTULO PILOTO

Nº Sec.	D/N E/I	Personajes	Acción	Comentario
01		Es la presentación y primeros semantemas sobre el personaje de Betty.	Betty, sentada junto a una chica guapisima. La han llamado para una entrevista de trabajo, pero al verla deciden no entrevistarla por su aspecto (es fea y sin estilo). Ella insiste en entrevistarse. Un señor de edad, se supone que es un gran jefe, contempla la escena desde una balconada, oculto.	
02		Semantemas sobre toda la familia, los diversos personajes, sus vínculos, etcétera.	En una pantalla de TV. Se ve a un hombre y a una mujer, besándose. Es una telenovela. Están en el salón, y es la familia de Betty que está celebrando el cumpleaños del padre. Habían también de la fracasada entrevista de trabajo (de Betty) y cotillean sobre el novio también de Betty, Walter, y le dicen (a Betty) que él está muy enamorado de ella. Éste aparece y trae un regalo estropeado. Le dice a Betty que quiere hablar con ella, a solas.	El orden en que va apareciendo todo esto es sorprendente, muy fragmentado y liso.
03			En un programa de moda de la televisión, se dice que Willemina Slater no ocupará el puesto de una directiva fallecida sino que, en su lugar, lo hará Daniel Meade, hijo de Bradford Meade, el propietario de la revista y del grupo empresarial. Éste era el que estaba en el inicio de la entrevista de Betty, oculto, contemplando la escena.	Se va contando todo el contexto referencial, la situación contextual.
04		Nuevos semantemas sobre los personajes.	Daniel Meade, en su despacho de súper jefe, es visitado por su padre, que descubre a su hijo en el instante en que mantiene relaciones sexuales con su nueva secretaria, la mujer guapa que al inicio del episodio esperaba a ser entrevistada junto a Betty.	
05			Entretanto, Betty y su novio hablan. Él está dejándolo con Betty. La opinión de su familia fue un equívoco, porque le habían visto hablando de su amor, cuando la mujer de la que estaba hablando (a la que se refería) era otra, no a Betty. Betty aparece como una fea perdedora y le pregunta por la chica de la que se ha enamorado y él se lo cuenta.	
06			Betty se pone ciega de comida y suena el teléfono. La llaman para darle el trabajo en la editorial Meade, revista de moda, para la que pretendía ella hacer la entrevista antes y donde fue rechazada.	
07		Presentación de muchos personajes y sus vinculaciones.	En la editorial, Betty aparece vestida de pena. Todos van perfectamente vestidos y con clase al tratarse de una revista de moda. Betty entra en una sala de reuniones de trabajo de toda la revista y hace el ridículo y desentona por falta de clase y glamour. Entra también Willemina con su asistente gay. Willemina interrumpe constantemente a Daniel Meade en su reunión de presentación y trata de restarle protagonismo y mostrar que ella manda más, que es más poderosa y entendida. Sigue interrumpiendo	

			y dejando en ridículo a Daniel. Se pone a gobernarlo todo, rompe la reunión y pone a todo el mundo a trabajar mientras que Daniel estaba intentando presentarse. Betty se presenta a Daniel como su nueva secretaria.	
08			Willelmina está en su despacho inyectándose botox y criticando a Daniel. Su ayudante gay es quien le inyecta, Mark.	
09			Willelmina habla con otra mujer en secreto por teléfono. No se sabe quién es.	
10			Betty busca información sobre una modelo, Fabia, y cotillea con la recepcionista.	
11			Un amigo de Daniel, Philip, habla con éste, es decir, con el mismo Daniel Meade, en su despacho. Hablan de Fabia, una modelo, y de la oposición que le ha mostrado en la reunión Willelmina. Betty se va a ir a comer y antes de salir muestra su admiración por un trabajo fotográfico de Philip, que está en el despacho hablando con Daniel. Betty desentona y queda un poco ridícula en su forma de actuar tan paleta. Parece algo estúpida. Pero le dice a Philip que su trabajo le recuerda al de un japonés que ella vio tiempo atrás (con esto se deja entrever que Philip acaso copió aquel trabajo y que Betty no es tan tonta como parece). Philip comienza a molestarse y Daniel empieza a sentirse bien. Ambos hablan de Betty. Daniel no puede despedir a Betty porque la ha escogido su padre. Philip le recomienda que la maltrate para que ella misma se vaya.	
12			Betty llega al comedor de empleados y todos la miran mal. Al fin, Cristina, de vestuario, se sienta con ella y hablan.	
13			El padre y viejo Meade, dueño del grupo empresarial, está en un parque sentado hablando con un tipo con pinta de matón. Hablan sobre un funeral y sobre alguien que murió, relacionado con los negocios del grupo Meade.	
14			Daniel empieza a poner en aprietos a Betty con exigencias imposibles y constantes. Mientras, sigue colaborando con Philip.	
15			La hermana de Betty llama a Betty en relación con el cumpleaños de su padre, pero Betty está trabajando de noche, haciendo no se sabe qué exactamente, debajo de un edificio donde se supone que vive Daniel. Hace como de espía para él, mientras éste está acostado con la recepcionista que quiere usurpar el puesto de Betty. En realidad, Daniel está machacándola y abusando de ella (de Betty). Betty le avisa de que sube otra chica a su casa y Daniel pide a Betty que se quede otro rato más a la puerta para vigilar. Daniel está siendo muy cruel con Betty a fin de que ésta se despidiera.	Estamos asistiendo a un inicio de conflicto un tanto de enredo entre la comedia clásica y la telenovela.
16			Es tardísimo y Betty llega a su casa en Queens (un barrio poco favorecido de NYC) y al pararse ve cómo su propio novio se enrolla con la chica por la cual la ha dejado. Se siente fatal y muy cansada.	
17			Dentro de la casa, Gilda (hermana de Betty) reprocha a Betty no haber llegado al cumpleaños de su Padre. Ésta se siente fatal y observa la foto de su madre, y se le ocurren ideas para el trabajo, que anota.	

18			Al día siguiente Betty está con Daniel. A Betty se le caen las fotos al suelo, pero Daniel no hace ni caso, ni le pregunta qué es. Le hace otra vez encargos crueles (a Betty) y la envía por la ropa que él olvidó.	
19			Betty está con Cristina, de vestuario. Le cuenta que Daniel la trata muy mal. Cristina le dice a Betty cómo y porqué la contrataron, el padre de Daniel, etc (lo que ya sabe el espectador). Betty coge el traje de Daniel y se va.	
20		Tanto Betty, al vestirse de modelo, en esta escena, como Daniel, al sentir compasión, rompen con cualquier modelo de personaje clásico	En la sesión fotográfica, la recepcionista está –allí– intentando ligarse a Daniel, porque quiere el trabajo de Betty. Philip está también en la sesión y acuerda con Daniel utilizar a Betty para unas fotos, en la finalidad de ridiculizarla para que dimita. Cuando se lo proponen, Philip y Daniel creen que ella abandona, que se ha ido, pero vuelve vestida de modelo y hace un ridículo total. Todos se rien de ella, y Daniel empieza a sentirse mal por lo que le está haciendo a Betty. Ella se da cuenta de la jugada y se va llorando. Daniel sale detrás de ella a buscarla. Betty le planta cara y se despiden.	
21			En casa de Betty, ella habla con su sobrino acerca de las ideas de su hermana Gilda sobre lo demasiado soñadora que es Betty, es decir, ella misma. En ese instante, Betty ve a su ex novio besándose con su nueva novia. Betty va a casa de la nueva chica de su ex novio, pero se lleva la sorpresa de que no es su ex el que está allí, sino que la chica está con otro. Ella le cuenta que se enrolló con el ex novio de Betty para que le rebajara un televisor de pantalla plana. Betty sale dando un portazo y cae el televisor al suelo.	Todo el conflicto, como se puede observar en esta escena, es un tanto tragicómico, paródico y desproporcionado, pero resulta muy bien, para este género.
22			Reunión de trabajo en la que se encuentran: Philip, Willelmina, Daniel, Fabia (la modelo), y más gente del departamento. Fabia se acaba enfadando por algo de las fotos y se va. Todo había sido planeado por Willelmina y se crea un gran problema. Fabia se retira de la revista, y quiere retirar sus empresas de la publicidad de la revista, también. Daniel llama a Willelmina para que le ayude y ésta no le coge la llamada. Willelmina está enrollándose con Philip y se ve que todos se habían conjurado para traicionar a Daniel, en el equipo. Dicen que se están vengando de él.	
23			Daniel en la oficina, de noche, intenta arreglar los problemas ocasionados con Fabia. Ve anotada la idea de Betty.	
24			Betty está intentando arreglar un asunto de la seguridad social para conseguir las pastillas que necesita su padre. Llegan el ex novio de Betty y Daniel, a la vez, a la casa. Daniel se disculpa con Betty por lo que le hizo y hablan de los problemas de ambos y Daniel la comprende, entiende que sus problemas son muy reales. Daniel le cuenta también sus problemas a Betty y le habla de la propuesta publicitaria, por último le pide que vuelva.	

25	Willelmina representa el papel de una mala malvada de telenovela, impía. Es el fruto de una imitación de sí misma, con lo que no deja de resultar bastante paródica y a la vez graciosa por su desproporción.	Al día siguiente hay una reunión en la revista. Willelmina trata de hacerse con el poder delante de Fabia y le pide disculpas por todo lo “sucedido” el día anterior. Pero llega Daniel, en ese instante, con Betty y presentan, a los reunidos, el proyecto de Betty, para el desconcierto de todos los asistentes. Betty comienza a hablar y Fabia aprueba su proyecto, le gusta. Daniel y Betty se hacen amigos.	Todo esto encaja en el género
26		Willelmina habla con la persona del teléfono anónima, de antes, en secreto para destruir a Daniel y a su secretaria Betty. Betty empieza a ser conocida pero todos la odian por envidia.	
27		El ex novio de Betty suspira por ella y Daniel también la llama. Betty se despide de Cristina mientras le da las gracias por todo. Se han hecho amigas.	
28		Daniel le da las gracias a Betty y se va con una chica impresionante en una limusina.	
29		Betty se va feliz y paseando un poco ridícula por su aspecto (a la moda) y tropieza, pero sonríe.	
30		Daniel la ve desde lejos y sonríe y se pone feliz por ella y por estar juntos. La aprecia. FIN	

LOST – EPISODIO PILOTO. PARTE I

Nº Sec.	D/N E/I	Personajes	Acción	Comentario
01			El ojo de un personaje se abre y ve árboles; al principio, borroso. Luego, él está tumbado en el suelo, ve la selva y un perro.	Así comienza la descripción del contexto de referencia
02		Primeras situaciones del contexto y primeros semantemas del protagonista de la serie.	Se levanta del suelo y está vestido de traje en mitad de una selva. Se mira, comprueba sus bolsillos y encuentra una pequeña botella en un bolsillo. Se echa a correr y ve colgada de un árbol una zapatilla. Llega hasta la playa y ve gente gritando, hay fuego por todas partes. Hay un avión avión destrozado y en llamas en mitad de la playa. Hay gente en medio de diversas necesidades y peligros, y heridos pidiendo ayuda. El hombre del traje empieza a ayudar a los heridos y va corriendo hacia unos y otros personajes. Se producen algunas explosiones del avión. El personaje/médico se llama Jack. Sigue ayudando a unos y otros. Jack salva a una parturienta de una explosión.	
03		Primeros semantemas sobre otro de los personajes principales de la serie, la chica guapa	Un hombre viene con un bolígrafo para abrir una vía en el cuello de una mujer... Jack abre unas bolsas para ver qué instrumentos pueden valer. Se va a la selva y se quita el traje, y ve que está sangrando. Tiene una gran herida. Aparece una chica guapa y Jack le pide ayuda. Necesita que le cose la herida y le da una botella de ron pequeña (la que llevaba en el bolsillo, del avión) para lavar la herida y desinfectarla antes de coser.	Con la botella se hace comprender que ellos venían en el avión que se ha estrellado y caído en la playa.
04		Presentación y semantemas de los personajes.	Aparece otro personaje, un chico guapo con cara de malo y rebelde; una parturienta, un chico gordo... Luego hay una sucesión de presentación de diversos personajes, diferentes hombres y mujeres. Se empiezan a trazar vínculos entre los personajes: Jack y la chica que le cose la herida. La parturienta y el gordo que la cuida. Sahid (un árabe) y un chico rubio bajo y con algo de barbita... (Charlie). Intentan usar móviles... Aparece una señora negra a la que antes salvó el médico. La chica guapa le cose la herida a Jack mientras éste le cuenta su primera operación como médico.	
05	N/E	Además de la descripción contextual a que se refiere esta escena, vemos toda una	Se ha hecho de noche y lucen las estrellas. Charlie pinta en su mano: destino (fate). Una pija rubia (Shanon) es una malcriada borde. Su compañero, lo que sea, también con cara de niño bien, intenta que ella coma. El chico gordo intenta dar de comer a la parturienta. También hay un negro con su hijo y un coreano con su esposa (a la que le dice que hay que permanecer juntos y olvidarse de los	En esta escena observamos una descripción general amplia

		serie de semantemas alrededor de los personajes y del grupo.	demás). Jack intenta curar a un hombre malherido junto con la chica guapa. Habla con ella sobre el accidente que han sufrido y como sucedió. Se les ocurre la idea de buscar la cabina para encontrar el transeptor y enviar un mensaje de socorro. Ella le dice a Jack que su nombre es Kate. Se oyen ruidos enormes y muy raros en la selva. Todos los náufragos se agrupan para ver lo que está pasando (por los ruidos). Comienza a haber muchos ruidos y cambios rápidos en la forma de la maleza y se asustan. Es lo que les faltaba.	de todo el grupo después del naufragio que nos sitúa con bastante exactitud en la situación y estado íntimo de los personajes..
06	D/I	En estos flashbacks se observa, no sólo lo que sucedió, sino también cómo era la vida de los personajes antes del accidente; aún más, cómo eran los personajes antes....	Flashback en el avión: Jack. Una azafata le trae una botella de licor, la botella con la que más tarde esteriliza las heridas de la gente en la isla. Aparecen los personajes de la isla en el avión y se ve cómo sucedió el accidente.	
07	D/E		La isla, de nuevo. Se ve la cara de Jack mirando al mar, que va a ir a buscar el transeptor del avión. Kate va a acompañarlo porque sabe dónde vio el humo al caer la cabina.	
08			Otros personajes. Un hombre raro que pregunta qué hacer con los muertos. Jack les dice a los otros personajes que va a buscar la cabina y les da instrucciones de qué hacer con los heridos. Se van dando a conocer los personajes. Jack, Kate y Charlie parten en busca del transeptor. El tío raro a que ya hicimos mención ronda por ahí, hay un perro en la playa.	
09			Jack, Kate y Charlie van andando. Llueve mucho. Hay poca luz.	
10			En la playa también llueve mucho y la luz se oculta. Continúan los movimientos raros en la maleza.	
11		Se aprovecha esta escena, además de para tratar de alcanzar el objetivo de este contexto (búsqueda del transeptor), también para dibujar los personajes principales y los vínculos entre ellos y sus conexiones	Jack, Kate y Charlie llegan hasta donde está la cabina, en mitad de la selva. Van a entrar en la cabina del avión y buscan el transeptor. Hay personas muertas en la parte delantera del avión. Tratan de romper la puerta para entrar en la cabina. Al abrir, sale disparado un muerto. El piloto se despierta, no está muerto. Sólo parece herido y cuenta cómo se desvió del rumbo previsto más de 600 km y comenta que les estarán buscando en el lugar equivocado. Cogen el transeptor, pero no funciona.	Es una escena llena de misterio, elemento que proyecta también sobre el principal protagonista colectivo de la obra, la isla misma.

12		con el pasado.	<p>Ruidos en la selva, cerca del avión. Charlie, a quien creían desaparecido, estaba en el cuarto de baño y le preguntan qué hacía ahí tanto tiempo. De pronto, algo se lleva al piloto en volandas (a través del parabrisas de la cabina) y todo aparece lleno de sangre. Los visitantes del avión salen corriendo. Kate se esconde entre unas cañas y llora por el miedo. Jack y Charlie no aparecen, no se sabe dónde están.</p> <p>Al cabo de un instante, viene Charlie y se une a Kate, y le pregunta dónde está Jack. Ella dice que hay que ir a buscarlo, pero Charlie no está de acuerdo y no quiere volver a por Jack; indica que sería una locura volver a buscarlo con esa “cosa extraña y peligrosa” moviéndose por ahí. Kate encuentra un objeto metálico y mira al cielo para ver de dónde ha caído. De pronto, aparece Jack y arriba, en un árbol, está el piloto, destrozado y desangrado. FIN</p>	<p>Aquí se inicia una fase especialmente agónica, muy propia de un contexto de conflicto.</p>
----	--	----------------	--	---

LOST – EPISODIO PILOTO. PARTE II

Nº Sec.	D/N E/I	Personajes	Acción	Comentario
13		Semantemas, especialmente sobre Charlie.	Jack, Kate y Charlie van por la selva. Hablan del transeceptor y de que los encuentren los servicios de rescate. Kate pregunta a Charlie qué hacía en el baño. Sospechas recaen sobre Charlie.	
14			Flashbacks sobre Charlie en el avión antes del accidente y su extraño comportamiento. Charlie está en el lavabo del avión y toma drogas, sale del baño y se produce el accidente del avión.	
15		Semantemas.	Vuelve la escena a la playa donde ocurrió el accidente. Shanon está tomando el sol en bikini, con mucha clase, junto a su hermano.	
16		Continúa con la exposición de personajes.	Los dos coreanos: un negro habla con ellos y les pregunta por su hijo (por el hijo del negro, al que no encuentra). El marido coreano le dice, en coreano, a su esposa que se abroche el botón de arriba de la camisa (no se le veía absolutamente nada).	
17			El hijo del negro busca a Vincent, su perro. Se encuentra con unas esposas y se las da a su padre. En la playa se están pegando el árabe y el guapo rebelde, hasta que Jack los separa. El guapo rebelde (Sawyer) acusa al árabe (Sahid) de haber sido el causante de que el avión se estrellara.	
18			El árabe (Sahid) con el gordo (Hurley) hablan y se ve que se caen bien. Sahid, cuenta que era soldado en la guerra del golfo en el frente de Iraq. Hablan.	
19			Kate, guapísima, se lava en río semidesnuda. Aparece el coreano y le pregunta algo, no se sabe el qué.	
20			Kate habla con Sahid sobre el transeceptor.	
21			Jack va a extraer el hierro del cuerpo de uno de los viajeros. Kate se va a ir con Sahid a la selva para intentar mandar señales con el transeceptor.	
22			La pareja de coreanos, en la playa, come apartada de todos. Se acerca el coreano a Hurley y le ofrece comida, pero él no acepta; no le gusta la comida que el coreano le ofrece.	
23			El negro, Michael, habla con su hijo sobre un comic que han encontrado y sobre su perro desaparecido.	
24			Charlie busca droga y se coloca. Mientras, Jack habla con Hurley.	

25			Shanon está en la playa llorando. Le hace a su hermano algún comentario sobre el accidente; su hermano le dice (a Shanon) que les ayude. Shanon decide ir con Kate y Sahid a la selva. Su hermano se llama Boony. Charlie también se apunta a la expedición.	
26			El chico guapo y rebelde, Sawyer, lee una carta mientras los demás se van a la expedición. Decide unirse él también a la expedición. Los del grupo escalan por un monte muy empinado.	
27			Jack habla con Michael sobre su hijo, Walt. El perro ha sido visto por Jack y él se lo cuenta al padre (a Michael).	
28			Walt habla con el tío raro mayor. Intiman y juegan al backgamon.	
29			El hombre coreano ofrece comida a la parturienta. Parece que la parturienta se ha envenenado a consecuencia de la ingestión de los alimentos que le ha ofrecido el coreano, pero lo que ocurre en realidad es que ella empieza a sentir a su hijo en su vientre, porque había dejado de sentirlo, y de ahí su reacción un tanto desconcertante, al principio, y luego alegre.	
30			En la expedición sigue el conflicto. Hay miedo porque algo (no saben qué) se acerca hacia ellos con peligro, así que huyen. El guapo, Sawyer, se queda y dispara. Ha matado a un oso polar enorme.	
31			Hurley y Jack siguen operando al herido. Es como un conflicto narrado, pertenece al conflicto/drama de la expedición. Hurley se marea de la operación que le están haciendo al hombre herido y se desmaya dejando a Jack a solas con todo el operativo de la cirugía.	
32			Expedición. Hay una discusión un tanto acalorada sobre el arma que lleva Sawyer. Le acusan de habérsela quitado al agente judicial que iba en el avión.	
33			El guapo rebelde, Sawyer, amenaza sonriente a la guapa Kate.	
34			Flashback que gira alrededor de Kate en el avión. Es llevada por un agente judicial a USA, esposada. En el accidente del avión, una maleta golpea al agente judicial en la cabeza y éste queda inconsciente. Kate no puede valerse por ella misma, al estar esposada, y le coge las llaves a su captor y guardián para ponerse la mascarilla. También se la pone al agente judicial, que está inconsciente.	
35			Flashforward. El agente judicial despierta mientras Jack le opera. Pregunta dónde están.	
36			La expedición conecta el tranceptor. Alguien está transmitiendo cerca y lo hace en francés. Shanon intenta traducir el bucle de transmisión. Traduce “por favor ayúdenme, estoy sola en la isla, por favor que venga alguien, los demás han muerto, los han matado a todos.” Es una mensaje de socorro que se repite desde hace ¡16 años! Todos ponen cara de horror y se preguntan dónde han ido a parar, de qué isla se trata y qué misterio contiene. FIN	

LOS SOPRANO – EPISODIO PILOTO

Nº Sec.	D/N E/I	Personajes	Acción	Comentario
01		El mero hecho de fumar puros, además en un coche, y aún más en los EEUU, es un semantema fuerte sobre el personaje de Tony Soprano.	Alguien está fumando un puro en el interior de un coche mientras conduce. Luego veremos que se trata de Tony Soprano.	Tema nº 1
02			Tony Soprano llega a una casa.	Sigue Tema nº 1
03		Continúan los semantemas, en este caso sutiles, sobre este personaje protagonista.	Tony está en una sala de espera de un consultorio o despacho, mientras contempla una estatua desnuda semimodernista y de toque realista, a la que mira interrogativo, como preguntándose qué tendrá de artístico.	Sigue Tema nº 1
04			Sale una señora a recibirle y atenderle, parece doctora, y le hace pasar a una sala o consulta.	Sigue Tema nº 1
05		Sólo este pantallazo sobre esta señora, este rato de silencio, comienza a retratar a ambos personajes y los vínculos que empiezan a nacer entre los dos.	Entra con la supuesta doctora en una sala o despacho, se sienta ante la invitación de ésta, y ella también se sienta. Silencio.	Sigue Tema nº 1
06		En esta escena asistimos a una minuciosa descripción interior de ambos personajes, especialmente de Tony Soprano; también de los vínculos que surgen	Ella, la doctora Melfi, empieza a hablar después de que pase un rato en silencio. El hombre, Tony Soprano, viene remitido a la doctora por el doctor Cusamano, debido a un ataque de pánico. Ella es psiquiatra y le va a tratar de ese ataque, de su dolencia, durante todo el capítulo. De hecho, todo el capítulo es una “narración” y un recuerdo de cómo ha llegado a ese estado en el que se halla al comienzo de la narración. Él le cuenta que ha llegado tarde a todo en la vida, le habla de una sociedad anterior, la de su padre, y de sus sensaciones de “pérdida” ...	Sigue Tema nº 1. El Tema 1 toma como escenario la consulta psiquiátrica de la Dra. Melfi y con la excusa de una consulta acerca

		entre los dos; lo que, por otra parte, sirve de “pretexto” para abordar el problema del cambio en la sociedad norteamericana.		de una patología de pánico que sufriría Tony Soprano, aborda una auténtica exploración sobre el paso del tiempo y cómo este afecta al ser humano.
07			Se ve una pareja de patos en una piscina con sus crías. Tony Soprano está junto a ellos dentro del agua.	Tema 2 En flashback
08			Se ve a la esposa de Tony, a sus hijos, y también a su hija con una amiga.	Tema 3
09			Tony sigue en la piscina con los patos.	Tema 2
10			La hija de Tony, se llama Medou, es invitada por su amiga a pasar unos días en Aspen.	Tema 3
11			Tony y su esposa hablan de la fiesta de cumpleaños de su hijo Arthur.	Tema 3
12			Tony le dice a la doctora/ psiquiatra que no puede hablarle de su vida privada.	Tema 1
13		Lo del coche Mercedes es otro fuerte semantema sobre el personaje de Tony Soprano.	Tony habla con su sobrino Christopher, según van en un coche (Mercedes), acerca de diversos temas de negocios relacionados con el transporte y, de pronto, se encuentran con un tipo (lo ven paseando por la calle) que les debe dinero y no les quiere pagar una deuda.	Tema 4 Continúa el flashback
14			Tony sigue hablando con la psiquiatra en su consulta. Ella le interrumpe (teme que le cuente algo de características criminales, dado que el Dr. Cusamano le debe de haber dicho que Tony es un mafioso) y le explica sus claves éticas y que todo lo que le cuente será confidencial, excepto asesinatos o crímenes... A la vista de lo cuál, él le dice a la psiquiatra que lo que ocurrió fue que se tomó un café con el deudor y charlaron sobre su deuda.	Tema 1 Flashforward: en la consulta de la Dra. Melfi.
15			Tony Soprano y su sobrino Christopher persiguen en el coche al deudor (que va corriendo), hasta que le golpean con el coche y le derriban (como si de un videojuego se tratara). Christopher también le golpea y acaban dándole una paliza espectacular en la calle.	Tema 4

16	En esta escena se describe el contexto en el que se desenvuelve Tony, y a varios de sus personajes.	Tony Soprano está en una reunión con otros mafiosos tratando de “negocios”, aunque a su psiquiatra (la Dra. Melfi) le dice (voz off) que es una reunión de trabajo, y que su tío le estresa mucho (Tony trata de sincerarse con la Dra. Melfi, sin darle datos sobre sus actividades delictivas). En la reunión, le hablan a Tony de su tío el mafioso, y le dicen que va a pegar una paliza (o incluso matar) a alguien en un restaurante de un amigo de Tony Soprano (llamado Arty Bucco). Tony habla con Christopher y éste le dice que van a hundir el restaurante de Arty si su tío se decide a actuar así en ese establecimiento.	Tema 5 (también Tema 1)
17	Los semantemas sobre la madre de Tony son tan claros como fuertes. Verdaderamente, la madre de Tony, juntamente con su tío, es o son unos personajes durísimos y se hace aquí una descripción de la familia bastante demoledora.	Tony Soprano va a visitar a su madre y ésta no lo reconoce a través de la puerta. Ella tiene pinta de bruja posesiva que devora a su prole. Tony conversa con su madre y le lleva un cassette (para que se entretenga oyendo su música favorita) e intenta ser amable con ella. Ésta lo rechaza de manera bastante desagradable. Él trata de convencerla para que vaya a vivir a una residencia de ancianos de lujo, es casi un hotel, pero ella no quiere. Además, Tony Soprano pide a su madre que hable con su tío (el mafioso) para convencerle de que no salde cuentas con una persona concreta en el restaurante de Arty Bucco, pues si lo hace ahí le hundirá el negocio a su amigo y esto le preocupa a Tony.	Tema 6 Comienza el conflicto. La confrontación que Tony mantiene con su madre y con su tío alcanza unas dimensiones psicológicas y afectivas muy profundas.
18		En la fiesta de cumpleaños del hijo de Tony Soprano, Arthur: aparece un sacerdote, el cura de la parroquia.	Tema 7
19		Tony Soprano se encuentra de nuevo con “sus patos” en la piscina y les pone música clásica, una ópera. Los patos, de pronto, echan a volar y abandonan la piscina. Él cae al suelo desmayado ante el fuego de la barbacoa, que comienza a arder. Este es el momento en que sufre el llamado “ataque de pánico”.	Tema 2 El significado de este ataque es muy profundo y nos afecta a todos.
20		En la consulta de su vecino, el doctor Cusamano. Tony se está haciendo una prueba médica. Tony y su esposa (Carmela) discuten porque ella supone que él tiene una amante. Él le reprocha su amistad con el sacerdote de la parroquia. Empieza la prueba médica.	Tema 1b
21		Christopher, el sobrino de Tony, está ocupándose de un negocio sucio.	Tema 4 b)

22		Christopher mata por la espalda, de improviso, sin tenerlo planeado ni haber recibido órdenes de sus superiores, a un hombre que está haciendo algún negocio con él. Se oyen varios disparos.	Tema 4 b), pero también vinculado al del grupo de la mafia y los nuevos negocios: T 5b)
23		Tony en la consulta del psiquiatra: no le cuenta la verdad a la Dra. Melfi sobre los actos de su grupo mafioso, sino que le cuenta todo alterado para que ella pueda hacerse una idea y que al fin y a la postre le ayude, pero que no pueda en ningún momento denunciar sus crímenes.	Tema 1
24		Tony habla con su tío y le pide que no mate a su víctima en el restaurante de Arti Bucco, para no destruir el negocio de su amigo. Su tío no parece de acuerdo y protesta (se oye la voz en off de Tony que le está contando a la psiquiatra tan sólo una parte de la situación, lo que puede contar sin que le comprometa).	Tema 6b)
25		Tony le cuenta a la psiquiatra que su esposa y su hija no se llevan bien. En la escena se ve a su esposa con el sacerdote viendo la televisión, en casa. Medow, su hija, intenta entrar de noche en la casa por la ventana, es muy tarde. Su madre la ve y comienzan a discutir. La madre castiga a Medow sin ir a Aspen (donde le había invitado su amiga y que tanta ilusión le hacía).	Tema 3
26	Aquí, los vínculos entre ambos personajes se hacen muy fuertes, parecen exceder el ámbito profesional, aunque se mantiene las formas. La Dra. Melfi parece cambiar su rol dramático, que se mantiene ambiguo entre deuteragonista y antagonista.	La psiquiatra le pregunta a Tony si está deprimido, pero él cambia de tema: ella tiene ascendencia italiana y Tony le insinúa que su madre (de Tony) hubiera estado encantada con que ellos se hubieran casado. La psiquiatra vuelve al tema de la posible depresión de Tony, pero él es escéptico con la psiquiatría, le dice. Él, dice Tony, es como Gary Cooper, un auténtico norteamericano, que no exteriorizaba sus sentimientos, pero hacía lo que tenía que hacer. La psiquiatra insiste en la misma pregunta: ¿está usted deprimido? Él contesta, dubitativo, que está “algo” deprimido desde que los patos se fueron, y ella le contesta que los patos precedieron su pérdida de la conciencia: ¿qué significan los patos para usted, le dice, que son tan importantes? Esta insistencia o quizás la misma pregunta hace enfadar a Tony y se va de la consulta.	Tema 1 Ésta es una escena cumbre desde el punto de vista de la tensión dramática.
27		Christopher está escondiendo/enterrando al hombre que ha matado. Fue iniciativa suya, no lo mató siguiendo órdenes de sus superiores. Le informan de que Tony está enfadado por esta muerte. Christopher discute con otro de los trabajadores de Tony sobre el muerto y el negocio. Vuelven a meter	Tema 5b)

			el cadáver en el coche. Dudan, también, si Tony Soprano está en condiciones de dirigir la mafia, debido al desmayo/ataque de pánico que padeció.	
28		El personaje de la madre de Tony es tremendo, es en sí mismo un tremendo agon.	Tony Soprano con Meadow, su esposa, su hijo y su madre en la residencia de lujo. Se la está mostrando (a su madre) para animarla a irse ahí a vivir. Detrás de una puerta hay una unidad geriátrica y la madre lo ve (al abrirse la puerta) y arma un escándalo y comenta que ella no quiere ir a vivir a un geriátrico. Tony se vuelve a desmayar.	Tema 6a)
29	Estos dos personajes, Tony y la Dra. Melfi, van cambiando una y otra vez de faceta, de prisma desde el cuál son contemplados.		Tony aparece de nuevo en la consulta de la psiquiatra, en una nueva sesión. Ambos hablan de la depresión, de la madre de Tony y de la relación de ésta con su difunto marido y padre de Tony. La presencia maternal en la vida de Tony es muy fuerte y tremendamente destructiva. Hablan también de la insatisfacción profesional de Tony aunque éste no le dice a la doctora Melfi a qué se dedica. Tony se describe a sí mismo como un payaso triste. No hablan de nada en concreto pero ambos saben a qué se dedica Tony. La psiquiatra le receta Prozac.	Tema 1 Los vínculos entre ambos personajes son muy intensos y generan una gran tensión dramática.
30			Christopher habla de negocios turbios en un club de striptease. Llega Tony y comentan la posibilidad de cargarse a Little Pussy (otro mafioso). Hablan del tío de Tony y de sus diferencias con Tony Soprano y del restaurante de Artie Bucco. Christopher recomienda a Tony hacer que Artie Bucco desaparezca durante tres semanas para que no pueda abrir el restaurante (un viaje, lo que sea) y, de esta forma, que no puedan matar al enemigo del tío de Tony allí y que no puedan hundir el negocio.	Tema 4+5b)
31			Siguen hablando de nuevos negocios turbios (entre mafiosos).	Tema 4
32			En la familia: madre e hija. La madre (Carmela) quiere llevar a su hija Meadow al hotel Plaza de Nueva York a tomar el te, pero la hija no quiere ir porque está enfadada por el castigo que le ha impuesto su madre y discuten sobre Aspen.	Tema 3
33			En el restaurante: Tony Soprano le da al dueño del restaurante, su amigo Artie, unos pasajes para un crucero a fin de que se vaya y cierre el restaurante y, de esta forma, que no se le hunda el negocio debido al tío de Tony y a su insistencia en hacer su vendetta en el restaurante de Artie.	Tema 6b) y 5a)
34			Consulta psiquiátrica, sala de espera vacía. Tony no ha acudido a su cita.	Tema 1
35			La esposa de Artie Bucco, el dueño del restaurante, no acepta el pasaje para el crucero, esto es, el regalo de Tony Soprano, porque sabe a qué se dedica Tony.	Tema 6b) y 5a)
36			El deudor al que Tony y Christopher dieron una paliza en las primeras escenas está escayolado. Unos mafiosos del grupo de Tony le están presionando para que acepte un negocio que beneficiaría a Tony, y también al mismo sujeto que lo ejecutaria, él mismo, pero este hombre está deprimido y no acaba de ver el negocio porque le puede complicar mucho la vida. Le llevan a dar un paseo por un sitio peligroso.	Tema 4

			Ve que lo van a matar y acepta la extorsión.	
37			Tony toma a escondidas una pastilla mientras practica el golf.	Tema 1.
38			El dueño del restaurante, Arti Bucco, le devuelve los pasajes a Tony.	Tema 6b)
39		El personaje de la amante de Tony, como casi todo en su vida, es absolutamente sórdido y horterá; tanto es así que uno no sabe si el espectador se va a sentir deprimido o a desternillarse de risa o las dos cosas a la vez.	La psiquiatra, Dra. Melfi, está con un señor (elegante, intelectual) esperando para entrar en un restaurante muy bueno y de moda en Nueva York. Hay mucha cola para entrar y a pesar de que han reservado mesa no consiguen que se la den e iniciar su velada. Llegó Tony Soprano con su amante super horterá y cutre y ve a la psiquiatra esperando y se detiene a saludarla muy afectuoso. Por supuesto, Tony pasa inmediatamente a cenar y es saludado por todos los empleados del restaurante. Tony hace que, por su influencia, le den una mesa a la Dra. Melfi inmediatamente.	Tema 1 y Tema 3
40		La amante no hay por donde cogerla, es un conjunto de desaciertos y una expresión pura de la personalidad más delirante de Tony Soprano.	Tony Soprano está con su amante en un pequeño barco de su propiedad (después de la cena) tomando una copa y ella (la amante) está desnuda jugando por el barco y lleva puesta una gorra auténtica del presidente Kennedy, que Tony adquirió a gran precio en una subasta. Comienzan a besarse...	Tema 3b), otra variante.
41		Carmela es una mujer convencional y familiar, al estilo italiano más deformado, que procura ignorar u olvidar todo lo que no le viene bien recordar. Poco afecto da o recibe: es "la familia".	Tony Soprano está con su esposa Carmela en el mismo restaurante en el que se encontró con la Dra. Melfi y donde cenaba con su amante (quizás la noche anterior). Ambos, Tony y Carmela, comienzan a discutir y él confiesa, le dice a Carmela, que está tomando Prozac. Ella, que achaca su fracasada vida matrimonial a "la enfermedad" psíquica o espiritual de Tony, se pone muy contenta porque piensa que este tratamiento puede ser un buen principio de la cura/conversión de Tony. Le brillan sus ojos como cuando fue novia. Él le pide que no se lo diga a nadie, porque la mafia acabaría con él, le matarían. Hablan sobre el psiquiatra (Tony no le dice que es mujer) y sobre el desequilibrio de la vida que llevan, como si por primera vez existiera la esperanza de resolver algo: comentan los problemas que tiene Tony con su madre, los de Carmela con su hija, etcétera.	Tema 3 (Alusión al Tema nº1)

42		Esta escena refleja con claridad el desfase mental de Tony, que en su empeño por conservar las tradiciones y la familia, se dedica a matar y a extorsionar para sacar los negocios adelante.	Medow. Christopher: asunto de Little Pussy. Tony ve cómo juega Medow en el equipo del colegio, mientras habla de negocios.	Tema 3, Tema 4 y Tema 5
43			Medow protesta a Tony Soprano sobre la actitud de su madre (Carmela) y trata de convencerlo para que le deje ir a Aspen (su madre la había castigado). Entran en una iglesia antigua, muy bien construida, y Tony habla a Medow, ante la belleza de la iglesia y su retablo, sobre cómo se trabajaba antes, en definitivas cuentas, sobre la sociedad anterior, que a Tony se le va por entre los dedos de las manos (del paso del tiempo, del cambio social, de la pérdida de valores, de la capacidad de sacrificio). Es evidente que Medow no entiende nada, se abre un espacio de incomunicación entre padre e hija que sólo salva la afectuosa y paranoica dedicación y entrega de Tony.	Tema 3 y Tema 1. Algo, Tema 5. No sabes cómo tomarte esta escena porque resulta un tanto trágica.
44			El restaurante del amigo de Tony Soprano, Arty Bucco, hace explosión y salen llamaradas de fuego (se entiende que Tony ha dado orden a sus seguidores de que lo prendan para evitar que su tío consume en él su venganza y, además, el seguro pague la indemnización correspondiente).	Tema 6b)
45			Tony habla con la Dra. Melfi, en su consulta, acerca del Prozac y de la mejoría que siente. La psiquiatra le dice que no está mejorando debido al Prozac (no ha habido tiempo), sino por hablar, por empezar a comunicarse. Tony le cuenta un sueño en el que su ombligo era un tornillo y cuando lo desatornillaba se le caía el pene y un pájaro se lo llevaba. Ella le pregunta sobre el tipo de pájaro que era y él contesta que era una gaviota. Ella pregunta si no sería un pato y qué tienen, pues, esos patos que significan tanto para él. Él llora por la pérdida de los patos. Hay un vínculo, una conexión entre los patos de su piscina y la familia. Él teme perder a su familia y la psiquiatra le pregunta qué teme tanto que vaya a pasar..., pero él no lo sabe.	Tema 1
46		Aquí el personaje de Tony alcanza un cierto tono divino, pero cómico.	Tony está con Arty Bucco en una barbacoa, en el jardín del primero. Arty, el dueño del restaurante, está destrozado por lo ocurrido, pero cobrará el seguro y todo se arreglará. Tony abraza a Arty y le dice que hay cosas que no se comprenden, pero que son mejor así. Christopher también interviene en la conversación y mete la pata, porque casi desvela lo ocurrido y su porqué.	Tema 6b

47			Christopher, aparte, se queja a Tony de que éste no reconozca su trabajo. Le habla de que está elaborando un guión de cine. Tony se enfada con Christopher y le dice que se olvide de Hollywood y de todas esas tonterías.	Tema 4 + 6b)
48			Están en la definitiva fiesta de cumpleaños de Arthur, y el tío lleva a la madre de Tony a esta fiesta.	Tema 7
49			El tío, aparte, habla de su frustración con Tony a la madre, intriga contra Tony y busca la aceptación en este tema por parte de la madre, incluso la aceptación de un posible atentado mortal contra Tony. La madre parece dar su permiso. Tony, incorporado al grupo, trata de ser amable con su madre, aunque ella se ha enterado de que él toma pastillas para la depresión. Se ve la piscina vacía. FIN	Tema 7

– 24 –
PRIMERA TEMPORADA. PRIMER CAPITULO.

Nº Sec.	D/N E/I	Personajes	Acción	Comentario
01			De 12 a 1 de la madrugada. California. Elecciones primarias a la presidencia de los Estados Unidos. En tiempo real.	Se trata de unos meros pantallazos para mostrar el pie forzado (en tiempo real, las 24 horas del día, a hora por capítulo) y el ambiente/lugar.
02			Hora local: 16:00:30 h. Kuala Lumpur. Gente por la calle. Una chica y un chico de un lado a otro. Éste entra en una casa, abre una maleta y saca un portátil. Se conecta con alguien: “Victor Rouner, solicitando permiso para transmitir”. Un satélite se coloca en posición de emisión.	Compatible con títulos de crédito.
03			12:02:14 AM. Los Angeles. Un helicóptero sobrevuela la ciudad. Hay una fiesta elegante en un piso y alguien coge un móvil contestando a una llamada que le comunica que tiene noticias de “Rouner”, confirmando que habrá un atentado. El objetivo será el senador David Palmer, candidato negro a la presidencia de los EEUU.	
04		Aparece el senador David Palmer, que da una sensación de equilibrio, peso, autoridad y ética políticas.	12:02:46 h. Pasa al cuartel general de campaña del senador David Palmer. El senador está en la terraza y habla sobre la estrategia de la campaña. Se hallan varios colaboradores presentes y la esposa del senador	
05		Aquí aparece el “mido” de uno de los personajes principales de la serie, el agente de la UAT Jack Bawer y su familia. Se muestran los vínculos	12:03:24 h. La casa de alguien (luego sabremos que es la casa de Jack Bawer, el agente de inteligencia de la UAT encargado del “caso Palmer”). Bawer habla con su hija y juegan al ajedrez. También hablan de su madre y, en consecuencia, la esposa de Bawer. Se ve que la hija no está contenta con su madre, que está de parte de su padre. Él no le quiere contar a su hija confidencias (adopta una postura cariñosa, pero leal para con su esposa). Se despiden y ella se va a la cama, se despide afectuosamente: no así de su madre, quien se encuentra en otra habitación, pensativa. El padre observa esta escena fría de despedida	

	existentes entre estos personajes y los semantemas más importantes sobre el personaje de Bawer.	entre madre e hija y comienza a hablar con su esposa sobre este tema, sobre su relación con su hija. Hablan sobre los problemas de la hija con su madre y Jack se pone de parte de su esposa en el problema de la hija. Van a hablar con la hija, Kim, a su habitación, pero ven que se ha escapado de casa de noche.	
06		Suena el teléfono, están llamando a Jack desde el trabajo y tiene que ir inmediatamente. Deciden que si la hija no ha vuelto en una hora llamarán a todos sus amigos (de la hija: Kim) para ver dónde está.	
07		Bawer, mientras se está yendo, llama por el móvil a Vincent, el ex novio de su hija Kim, pero no está con ella.	
08		12:06:00. Kim y otra amiga suya hablan en un coche en marcha y comentan cosas sobre los chicos con los que han quedado. Es una conversación un poco ligera.	
09		Bawer habla con Nina (compañera suya de trabajo) por el móvil sobre la reunión para la que ha sido citado.	
10		12:09:47. En el cuartel general de la Agencia de Inteligencia (Unidad Antiterrorista de los Ángeles o UAT). Bawer llega al cuartel general mientras va hablando por el móvil con su esposa sobre Kim, la hija. Bawer entra en la unidad y hablan sobre Palmer, el candidato negro a la Presidencia.	
11	Exposición de los personajes de las dos chicas, especialmente de Kim, muy jovencitas, de poca edad.	El coche de Kim y su amiga va llegando al lugar de la cita. Dos chicos las esperan y ellas hablan con ellos, cada una con uno. Cogen bebidas y hay música en una casa, así que beben y bailan.	
12		12:12:30. En la Unidad Antiterrorista (UAT), Jack habla por teléfono y pide a alguien que busque a su hija. Llega el jefe y le cuenta que van a atacar contra Palmer, por lo que hay que investigar deprisa...	Estamos en un período expositivo, pero con un fuerte componente agónico.
13	El carácter de todos estos “jefes” de inteligencia es bastante enigmático	Jack Bawer se queda a solas con el jefe, Richard. Éste le dice a Bawer que hay un topo (no saben quién es). De ninguna manera los terroristas deben alcanzar su objetivo: matar a Palmer. George Mason, otro jefe intermedio, vendrá en breve a la Unidad para darle instrucciones más detalladas. Le dice a Bawer que no confíe en nadie.	
14		12:20:09. Un avión vuela hacia Los Ángeles. Un viajero en el que se centra la escena tiene pinta de sospechoso: intriga.	
15		12:22:55. Aparece una pantalla dividida, como resumen de situación. Bawer está en uno de los cuadrángulos de la pantalla; la esposa de Bawer, en casa preocupada, en otro; y la fiesta de las chicas,	

			en el último.	
16			Cuartel general del senador Palmer. Una colaboradora de Palmer habla por el móvil con el fotógrafo, que es el hombre de aspecto sospechoso del avión. Se ve a una chica sentada al lado del supuesto fotógrafo, en el avión. Comienzan a hablar, sobre todo de Palmer.	
17			UAT. “George Mason llegará en unos minutos”. Bawer habla con Nina y es reservado con ella en cuanto a la información. Suena el móvil de Jack, es su esposa, y hablan sobre Kim.	
18			Fiesta de Kim. Ella está hablando con uno de los chicos a solas. Ella miente al chico sobre su padre y él la coge por el hombro.	
19	Todos los personajes de la UAT son misteriosos y nunca sabes quién es deuteragonista o antagonista, aunque todos parecen estar del lado del protagonista		UAT. Bawer recibe a George Mason a solas. Mason le da datos sobre el atentado y hablan sobre Palmer y su política sobre la UAT. Bawer le pide una serie de datos a Mason y escucha la conversación de Mason (por teléfono) desde otro teléfono y comprueba que éste le está engañando en algún punto. Bawer habla con Nina, y Mason emerge como sospechoso. Bawer entra otra vez en la habitación dónde está Mason y le duerme con un dardo para sacarle información. Bawer ordena a Nina que investigue algunas cuestiones sobre Mason mientras éste duerme. 12:34:23	El uso constante y magistral de la tensión dramática es un ejercicio permanente y virtuoso.
20			12:38:40. El supuesto padre de la amiga de Kim (hija de Jack Bawer), Jannet, llama por teléfono a la madre de Kim y esposa de Bawer..	
21			UAT. Siguen investigando a Mason...hay mucha tensión.	
22			12:40:34. Nina pide a Tony (de la UAT) que investigue una cuenta corriente de un banco. Mezclan lo personal con lo profesional y Tony accede a ayudar a Nina en la investigación.	
23			Bawer habla con Jenny, otra colaboradora de la UAT, para que le investigue una contraseña que necesita (que, como se verá, es la del ordenador de su hija desaparecida). Bawer habla con su esposa para darle la contraseña del ordenador de su hija Kim, a ver si por ahí descubren algo sobre su fuga.	
24			Kim y el chico de la fiesta se están despidiendo y se besan. Luego, Kim busca a su amiga Jannet, que está en la cama con el otro chico manteniendo relaciones sexuales.	
25			12:43:06. En el avión, el fotógrafo sigue hablando con la mujer que se sienta a su lado: están intimando.	
26			Cuartel general de David Palmer. Él está hablando con su esposa y aparentemente se llevan bien. Una llamada (de noche) para el senador, desde una cadena de televisión. Palmer corta la conversación con la cadena de televisión. Le tratan de coaccionar o chantajear con algo. Palmer se preocupa y no le cuenta a su mujer lo que ocurre, aunque es evidente que sí está pasando algo. 12:46:52.	
27			12:49:13. Pantalla de televisión dividida: en una sección aparece la madre de Kim; en otra, Kim está	

			besándose con el chico de la fiesta; en otra, el senador Palmer; en otra, el fotógrafo hablando con la chica en el avión	
28			Bawer y Nina, en la UAT, esperan y tratan de investigar a Mason. Están hablando del paradero y traiciones de otros agentes de la UAT, los posibles infiltrados.	
29			Terry Bawer, la esposa de Jack, habla con el supuesto padre de la amiga de Kim. Van a buscar juntos a sus hijas. A través del ordenador, Terry (esposa de Jack y madre de Kim) ha averiguado dónde está la suya, esto es, su hija.	
30			Fiesta. Las dos amigas salen con los chicos. Kim dice que quiere irse ya a casa, así que la van a acompañar.	
31			El fotógrafo está acabando de hacer sexo con la chica del avión en el cuarto de baño. Se preguntan sus nombres, que son Martin y Mandy. Ella trata de quedar con él en Los Ángeles pero él rechaza la oferta.	
32			UAT. Tony pasa información a Bawer sobre el caso que están investigando, en relación con Mason. Bawer chantajea a Mason utilizando un soborno que Mason aceptó en el pasado (que Bawer ha investigado cuando él estaba adormilado). A cambio de no enviarle la información sobre el soborno a Channel (el máximo superior jerárquico), Bawer pide a Mason que le diga quién es la fuente de información en el caso Palmer. Mason se enfada mucho con Bawer, pero le acaba diciendo la fuente. Mason se va de la UAT, no sin antes amenazar a Jack.	
33			En el avión. Mandy vuelve al cuarto de baño y el chico fotógrafo, Martin, se hace el dormido (en su asiento) para no tener que hablar con Mandy, con quien acaba de "enrollarse". Mandy va hacia la parte de atrás del avión, donde le clava una jeringuilla a una azafata y la deja dormida en el suelo. Mandy ha robado la cartera con la identificación a Martin y está registrándola y viéndolo todo. Simultáneamente, Martin busca su cartera y Mandy vuelve hacia un lugar del avión fingiendo estar borracha. Saca una maleta de un armario. Corre las cortinas y pone una bomba en un hueco del avión. Luego, se pone un traje como de paracaidista, parece que va a saltar del avión. Martin se levanta buscando su cartera y Mandy activa la bomba que antes había colocado. Por último, Mandy pone un explosivo en la puerta del avión para que se abra. Mandy salta y el avión explota.	
34			12:57:23. Bawer en la UAT habla con Terry (su esposa) por teléfono, que está con el padre de la amiga de su hija, Jannet. Bawer habla sobre la hija y pregunta hacia dónde están yendo Terry y su compañero.	
35			Bawer le dice a Nina que le sustituya, que va a salir un momento (se supone que para ocuparse del problema de su hija), pero en ese instante le comunican que un 747 ha estallado en el aire y parece que se trata de una bomba, así que Bawer tiene que quedarse en la UAT y ponerse a investigar qué ha pasado.	
36			Escena pasa al coche de los chicos que han quedado con Kim y Jannet. Se ve que esta última	

			va muy colocada por las drogas, así que Kim da instrucciones al que conduce de girar en una esquina para ir a su casa, pero éste no le hace ni caso. Kim se da cuenta de que va a haber problemas serios (en ese momento se cruzan en la calle con el coche en el que va Terry y el supuesto padre de Jannet, pero no se dan cuenta, no se ven).	
37			Pantalla de televisión dividida. En una sale Palmer, en otra Kim, en otra Terry y el padre de Jannet, y en la otra, Jack Bauer.	
38			La chica que hizo estallar el avión cae a tierra, en algún lugar, con el paracaídas. 12:59:57 FIN	

3- *Análisis del Nuevo Modelo a través de la organización dramática de Prison Break, Capítulo 12 (El final del Túnel), primera temporada y del episodio piloto de otras series.*

- 3.1) *Análisis de la situación. Consideraciones generales.*
- 3.2) *De cinco a siete temas. Desvelamiento de los temas a medida que avanza la obra. Tendencia al laberinto organizativo temático.*
- 3.3) *Desvelamiento y cambio en la jerarquía de los temas, dependiendo del contexto dramático.*
- 3.4) *Desmembramiento y fragmentación de temas desde sus masas de fuerza.*
- 3.5) *Temas mutantes. Oblicuidad en la presentación de los temas. Desarrollo discontinuo o no paralelo de temas, asincronías en la acción.*
- 3.6) *Cambio de roles de los personajes en relación con las fuerzas dramáticas (fuerzas agonistas, antagonistas y deuter). Fragmentación y deconstrucción de personajes.*
- 3.7) *Otros aspectos del nuevo modelo. El segundo acto: espectáculo, agobio, pathos, narración, elasticidad de valores dramáticos. Fusión de géneros. Fusión ficción realidad. Un tempo nuevo: agitación y presente. Unidades dramáticas: acción, tiempo, espacio.*
- 3.8) *Resumen y consideraciones finales sobre el giro frente al canon dramático y el paradigma clásico. Oportunidad y perspectiva del tema. El cambio permanente. La libertad creativa y desestructuración de categorías dramáticas, ambigüedad. La quiebra compositiva. Arquitectura comunicativa y artística: la unidad y organización en base a fuerzas de tensión dramática. Pérdida de supremacía de la organización técnica.*

3.1) *Análisis de la situación. Consideraciones generales.*

Cuando desarrollamos una propuesta de *canon* en la primera parte del trabajo, describíamos un conjunto de dimensiones alrededor de las cuales giraban distintos elementos y variables, que analizábamos. Estos bloques, es decir, estas dimensiones eran los grandes ámbitos o aspectos que articulaban el *canon*, a saber: *argumental, organización dramática, tensión del drama, organización*

narrativa y estructura técnica o forma, que mostramos en cada una de sus herramientas a lo largo de toda la primera parte.

En este tercer capítulo vamos a analizar la *organización dramática* del *canon*, que es donde se producen todos los cambios relevantes que afectan y hacen emerger este *nuevo modelo* dramático. Esto es, no es en el ámbito de la construcción de los *argumentos* donde el *nuevo modelo* norteamericano deja sentir particularmente sus efectos. Tampoco la dimensión dedicada a la *tensión dramática* varía el uso de los elementos históricos que articulan estos aspectos, a saber, el *conflicto* y la *activación*. Lo que sí cambiaría en lo relacionado con esta dimensión es que esta, la *tensión dramática*, se convierte en una variable primordial a la hora de componer las obras. Tampoco los aspectos derivados de una posible *organización narrativa* ofrecen cambios en lo que hace referencia a su aplicación al drama actual, sus herramientas siguen usándose de forma similar, como ya hemos visto. Y, por fin, en lo concerniente a la *dimensión técnica o forma* tampoco el uso de sus elementos difiere del que a lo largo de la historia se haya venido instrumentado, de manera que tampoco en esta última dimensión se aprecian cambios significativos en el nuevo drama norteamericano de origen teleserial.

Si no es en estas dimensiones donde el *nuevo modelo* introduce sus variantes, será en el ámbito de la *organización dramática* donde se introduzcan los cambios más significativos para generar el nuevo drama. Nos referimos a aspectos tales como la concepción de toda la *acción* dramática en su relación con los *temas* de la obra y su articulación y desarrollo, enclaves dramáticos fundamentales, filosofía de los mismos, concepción de los *personajes* y sus *funciones* dramáticas, maneras de ilustrar los *contextos* dramáticos y de dejarlos progresar, destrucción de funcionalismos o estructuralismos preconcebidos, etcétera, que vamos a ir viendo seguidamente en sus aspectos más destacados.

Las características del nuevo modelo van a ser analizadas y mostradas, ahora, mediante su encarnación en obras teleseriales propias del nuevo paradigma, especialmente a través de *Prison Break*, en su capítulo 12 de la primera temporada, pero también en otras obras muy singulares de este nuevo y sorprendente paradigma. Sin alargarnos ahora en este asunto, podíamos resumir estas características de la siguiente manera:

- cambios relacionados con el *número de temas* y la *jerarquía* o relevancia que se da a los mismos a lo largo de la obra.
- tendencias a la *intriga temática* o *estructural* y *desvelamientos* progresivos o *mutaciones* en los temas y situaciones dramáticas.
- aparición de *temas nuevos*, a lo largo de la obra, ajenos a los ya existentes hasta ese momento.
- variaciones en lo referente a las *funciones* o fuerzas de las que forman parte los personajes.
- *oblicuidad* en la presentación de los temas.
- *fragmentación* y *fusión* de géneros e *hibridación* de ámbitos reales y fantásticos.
- *cambio* y *agitación* permanente, *libertad* creativa, *desestructuración de las funciones* clásicas y de los elementos dramáticos fundamentales, *quiebras compositivas* que sólo se ven integradas a base de fuerzas de *tensión dramática*.
- *libertad de conflicto*, que se transforma en simples agobios, espectáculo, proyecciones sentimentales o narración.
- *impulso* y *gana formal* o dramática, en lugar de funciones previstas o adecuaciones estructurales.
- *agitación* y uso constante del *tempo formal*.
- *inestabilidad dramática*: temas, acción, argumento: ambigüedad, instinto.
- *asincronías* en el desarrollo de los temas y de la acción dramática.
- *fusiones* de todo tipo de situaciones y categorías dramáticas.
- gran *elasticidad de valores dramáticos* y, en especial, del conflicto.
- *ruptura de las tres unidades*, también de la de acción.
- *constituciones ambiguas* y *cambios en personajes*, situaciones, herramientas del drama, elementos y variables.

- *arquitectura dramática* vinculada a la comunicación y tensión de la obra, más que a las edificaciones formales o técnicas de carácter perfecto o artístico.

Estas son, entre otras, las fundamentales características del *nuevo modelo* dramático norteamericano, cuyos cambios más importantes vamos a analizar seguidamente y a lo largo de los siguientes subapartados, ello bajo los auspicios del capítulo 12 de la primera temporada de *Prison Break* y de otras importantes y célebres teleseries norteamericanas. Precisamente, basándonos en *Prison Break* adjuntamos seguidamente unos gráficos sobre la *organización dramática* del capítulo 12 ya citado que hacen referencia a las características de este episodio en su relación con *nuevo modelo*, a su división por actos a continuación, y a un posible desarrollo del capítulo si se siguiera un planteamiento *clásico* anterior al nuevo paradigma que seguramente nos ayudarán a entender mejor el *nuevo modelo* norteamericano.

Características del giro dramático, teniendo en cuenta el desarrollo de los 7 temas.

- Existencia de muchos temas: las fuerzas agonistas y antagonistas se fragmentan y se convierten en temas (también ocurre lo mismo con células menores de estas mismas fuerzas).
- Se van desvelando los temas y su jerarquía, progresivamente. Tendencia a la intriga temática y jerárquica.
- Cambio de jerarquías dramáticas en cada contexto o episodio (incluso pueden aparecer temas nuevos).
- Fragmentación y mezcla de géneros.
 - Mucha cantidad de temas
 - Oblicuidad en la presentación y conexión de los temas
 - Fragmentación y deconstrucción de los personajes
 - El desarrollo de los temas no tiene por qué ir paralelo en cada contexto dramático
 - Temas mutantes (el tema se va convirtiendo en otras cosas, ya a través de rupturas, ya de una forma oblicua)
- Mucha agitación externa que no tiene por qué corresponderse con una existencia fuerte de acción dramática (puede haber parálisis interna o no tanta acción como aparenta. ..)

CONCLUSIÓN : cambio permanente y agitación o libertad para hacerlo todo

UNIDAD: procede de la Organización Poética (Tensión Dramática), magistralmente usada.

Actos o bloques, Temas y Movimientos dramáticos.

- Actos o bloques:

12'30" / 18' / 9'30"
30-33% / 45% / 23%

A mitad de camino entre una estructura en 3 y 5 actos.

- Temas:

Son 7 . Si manejamos los 7 a la vez, surgen las características que comentábamos en la página anterior. Si los unimos por fuerzas, observamos lo siguiente...

- Movimientos Dramáticos:

Exposición 12'30" (30%) Queremos huir, pero nos han raptado el objetivo dramático (sinsentido). ¿Qué hacemos? Michael: "yo no me voy sin Lincoln" (apuesta por el sentido). Cierta clasicismo expositivo.

Conflicto: 18' (45%) Toda la acción dramática principal queda paralizada. Sólo se agitan las fuerzas "deuter", de fondo (Verónica/Compañía). Todo depende de una pastillita.

Resolución: 9'30" (23%) Fuerte agitación de temas "deuter" (Verónica/Compañía), compatible con el desarrollo de los temas principales.

GIRO

Epidermis da una sensación de enorme cambio. Parálisis de la acción principal (pastillita). Agitación de temas "deuter".

PLANTEAMIENTO CLÁSICO

Exposición

Preparativos ligeros de la huida

Al final de la exposición capturan al objetivo (los antagonistas), no al principio. Pp1

Conflicto

Acción dramática fuerte en busca de la liberación del objetivo (Lincoln).

Resolución

Tempo presto.

Consiguen escapar con el objetivo pero, en última instancia, son retenidos en los muros de la fortaleza.

Muchas más acción interna pero la unidad de la obra no da la sensación de que haya tanto movimiento o cambio.

3.2) *De cinco a siete temas, si no más. Desvelamiento de los temas a medida que avanza la obra. Tendencia al laberinto organizativo temático.*

Uno de los problemas con que podemos encontrarnos al iniciar el análisis de una obra del *nuevo modelo* norteamericano, para empezar, sería el hecho mismo de llegar a identificar, es decir, a saber cuáles son los temas que forman parte del guión, entre otras razones porque están siempre en movimiento, no son estáticos, están sometidos a un cambio permanente y, además, al ser tantos y prestarse una y otra vez a fusiones y mezclas entre ellos, así como a cambios o mutaciones de todo tipo, no es fácil establecer con absoluta claridad y nítida seguridad cuáles sean estos temas, seguir sus trazas y asistir a su exacto desenlace; proceso que en una obra de trayectoria clásica no deja de ser bastante sencillo de realizar.

Por poner un ejemplo basado en *Prison Break*... Venimos del capítulo 11, para entrar en el nuestro, el número 12, *El final del túnel*, de la primera temporada. Al término del 11, diríamos que los temas, en nuestra opinión, vienen como sigue:

- Michael Scofield y todo lo relacionado con la huida.
- Lo concerniente al preso negro que dice estar en Irak y que forma parte del grupo de fuga y todo lo relacionado con su familia.
- La Compañía en general y sus intrigas y conversaciones.
- El tema concreto del espía disidente de la Compañía.
- Verónica, la abogada y pareja de Lincoln, en su relación con el espía disidente, con la Compañía y otros asuntos con Lincoln relacionados.
- Todo lo relacionado con Lincoln Barrows en tanto que objetivo dramático.
- Los asuntos de los presos vinculados al grupo de huida.
- La concreta confrontación entre Abruzzi y Theodor Duback.

Estos son, a nuestro juicio, los temas que se desprenden del tratamiento del capítulo 11 de *Prison Break*, de cuarenta minutos de duración, aproximadamente. Si miramos el capítulo 12, que estamos analizando, algunos de estos temas se mantienen en términos generales, pero otros cambian, a saber:

- Abruzzi y su traslado al hospital.
- El tema de amor entre la Dra. Sarah Tancredi y Michael Scofield.
- Los presos del grupo de fuga quieren huir ya.
- El secuestro y aislamiento de Lincoln, objetivo dramático.
- Michael y sus estrategias para huir, nunca sin Lincoln Barrows.
- Verónica, abogada y pareja de Lincoln, y su estrategia judicial para sacarle de la cárcel.
- El prisionero negro del grupo y su fuga, su familia, y el apoyo que esta le va a dar para favorecer la huida.

Y lo que ocurre, en nuestra opinión, es que estamos asistiendo a una auténtica fragmentación y desmembramiento de *temas* que antes, en otros modelos, se hallaban unidos por fuerzas y roles de personajes, por necesidades formales-compositivas o por tantas otras razones o motivos más, que ahora dejan de existir o desaparecen. Es como si en el *Hamlet*, de Shakespeare, por poner un ejemplo, se contase la historia de este héroe, por episodios, capitulando todas las fábulas sobre él narradas y dibujando un nuevo mito para cada uno de los personajes de esta historia y, de este modo, se hiciese todo un serial, descomponiendo las distintas fuerzas agonistas. Y, a continuación, Horacio o los sepultureros, o el mismo Yorik, bufón del rey ya enterrado, o los mismos guardianes tuvieran sus respectivos papeles y tramas; y lo mismo para cada uno de los personajes de las fuerzas antagonistas; o Fortimbrás, el príncipe de Noruega, que también se haría con sus temas y tramas dentro de esta historia. Claro está que toda esta fragmentación temática, en sí misma considerada y sin tener en cuenta otras características del nuevo paradigma, ya sería suficiente como para generar un buen *laberinto* dentro del drama actual y, también, un buen reto, sin duda alguna, en orden a su composición y síntesis de carácter integradora en la obra.

Por poner otro ejemplo, entresacado de *Los Soprano*; esta obra cuenta, también, con bastantes temas. Por citar algunos, al hilo de su capítulo piloto:

- Tony Soprano y su relación psiquiátrica con la Dra. Melfi.
- La anidación de patos salvajes en la piscina de Tony Soprano y su relación con el episodio de pánico y posterior depresión que afecta al mismo Tony.
- La relación de Tony con su familia y su concepto filosófico y vital de familia.
- Su relación con los hijos y, en particular con su hija Meadow, en este capítulo.
- Su relación sentimental con su esposa, y con su amante.
- Su relación con su madre en relación con los problemas psiquiátricos y el geriátrico de su madre..
- Su relación con su tío, hermano de su padre, también vinculado a la mafia.
- Su relación con su sobrino Christopher, y los valores de la nueva generación de mafiosos.
- Tony y su trabajo como mafioso, sus negocios.
- El problema del restaurante de Arti Bucco, su amigo, en relación con las disputas internas de la mafia, con su tío, etc, por la falta de unidad de mando y la mezcla de los asuntos familiares con los profesionales.
- Las relaciones de Tony Soprano con otros grupos y negocios de la mafia.
- Las consultas médicas con el Dr. Cusamano.

Todos estos pueden ser *temas* independientes de mayor o menor calado –no asuntos que se tratan, sino *temas* en sentido estricto, con su correspondiente *acción* dramática–, que se articulan en el episodio piloto de *Los Soprano*, aunque pueda parecer sorprendente. Y lo mismo que hemos dicho de estas dos series, *Prison Break* y *Los Soprano*, lo podríamos decir de tantas otras cuyos minutajes se incluyen en páginas anteriores.

Pero como ya apuntábamos al comienzo de este subapartado, esta *organización laberíntica* no plantea este único problema en relación con el asunto

que estamos tratando, a saber: el *número* de los *temas* dramáticos, con su correspondiente desarrollo dentro de una obra del *nuevo modelo*; sino también lo que llamamos su *desvelamiento*, esto es, su reconocimiento. El término *desvelamiento*, un tanto filosófico además de poético, es bastante apropiado para esta situación porque en el visionado de estas obras uno se encuentra con muchas situaciones nuevas a la vez, todas ellas cambiantes, dinámicas, ambiguas, en constante movimiento, con fusiones de temas y asuntos, o distintos personajes, en las que se entra, no necesariamente de una manera clara o directa, al estilo clásico, sino por múltiples accesos y a través de estancias torcidas que generan una sensación de novedad y de falta de identidad, en el espectador; ellas de tal calibre –muchas veces– que hacen que este se pregunte qué es lo que está viendo y cómo ha podido llegar hasta allí: ¿se trata de qué?, podríamos preguntarnos, ¿qué tipo de asunto o cuestión tenemos delante? Una cuestión que sólo poco a poco, tantas veces, se va resolviendo hasta que llegamos a la identificación de qué sea el tema en concreto, separándolo de otras variables o elementos dramáticos a él adheridos.

Para ver este asunto de una manera práctica, a través de la serie que estamos analizando, tomemos un ejemplo del capítulo 12 de la primera temporada de *Prison Break, El final del Túnel...*: escena 1 del primer acto, de casi un minuto y cuarto de duración, esto es, mucho tiempo para la televisión, ya lo hemos visto. El preso y criminal Abruzzi está siendo conducido, casi al borde de la muerte, a un helicóptero que le ha de trasladar al hospital más próximo. Así empieza el capítulo que tenemos entre manos. ¿Qué es esto?, ¿es esto un *tema*? Quizás alguno podría pensar que si estuviéramos delante de la televisión ahora mismo nos encontraríamos en mejores condiciones de contestar a esta pregunta, pero realmente no es así. Tenemos todos los datos, páginas atrás figura el minutaje de esta serie, y se está en condiciones de preguntar e intentar responder uno mismo a esta cuestión: ¿de qué estamos hablando?, ¿es esto un *tema*? Abruzzi viene del capítulo 11, figura en el minutaje, como un tema en el que vive una confrontación con otro de los prisioneros, Theodor Duback, que concluye –como sabemos– con la brutal agresión a Abruzzi por parte de este último. Efectivamente, era un *tema* en el capítulo 11. Ahora, aparece en la primera escena del capítulo 12, herido, y no tenemos los suficientes datos en esta primera escena como para saber qué va a ocurrir con él en términos dramáticos, es decir, si va a seguir siendo un *tema*, o no,

a lo largo del capítulo. A esto nos referíamos con el término *desvelamiento* de los temas. Vamos viendo cosas en el episodio que corresponda que, poco a poco, a veces despacio, van cobrando su relevancia y, también, su propia identidad para acabar mostrándose en su verdadera naturaleza al término de algunas escenas que, muchas veces, vuelven a favorecer otro cambio. ¡Es nuestro caso!; en la escena siguiente, la 2, de nueve segundos de duración, los presos del grupo que está preparando la fuga comentan entre ellos que si antes sobraba un hombre para la huida, ahora –con la desaparición de Abruzzi– son los justos para acometer esta empresa y que, por lo tanto, deben sin mayor demora tomar una decisión al respecto. En escenas siguientes, todo esto irá tomando cuerpo y mostrándose, nos parece, como un auténtico *tema*; no ya el *tema* anterior, en el que Abruzzi mantenía una confrontación con Duback, sino que Abruzzi, ahora, y su mundo se van a cerrar dando paso a un nuevo *tema* que surge, por decirlo de alguna manera, de sus propias entrañas o cenizas –puesto que al desaparecer Abruzzi, son ya los justos para la huida–. El grupo de los presos que buscan la fuga –fuerza o masa agonista alrededor de Michael en lo que concierne a la huida– se desprende, se «suelta» de Michael Scofield, dramáticamente hablando, y toma consistencia por sí mismo; se convierte, ahora, en una fuerza antagonista de Michael en la búsqueda de la huida, y cobra independencia como *tema*, por sí mismo, al paso de las escenas. Se obra, entonces, un cambio que conduce a esta nueva situación. Es precisamente a este hecho, insistimos, al que nos referíamos antes con el término *desvelamiento* progresivo de los temas, esto es, un tema que desaparece y, provocando los cambios que procedan, se transforma en otra cosa distinta, en este caso. Hablamos de una cierta intriga, de un misterio que rodea a los elementos dramáticos y a las escenas, que van progresivamente desvelando sus funciones con el desarrollo de los sucesivos acontecimientos.

Si vamos ahora a la escena 4 de *Prison Break*, capítulo 12 de la primera temporada, nos encontramos con que Michael, el protagonista, va a ver al alcalde de la prisión con la intención de que le dé un permiso para visitar a su hermano Lincoln en la celda de castigo, al que le faltan 36 horas para ser ajusticiado. Se trata de una escena de cincuenta segundos de duración, que en televisión no deja de ser un tiempo significativo. En principio, esta escena pasa un tanto inadvertida, diríamos que no ocurre nada especial; y este es un síntoma muy del *nuevo modelo*:

ocurren tantas cosas en un capítulo que uno puede llegar a sentirse pasivo ante toda una turbulencia de acontecimientos. Si analizamos más de cerca esta escena podemos comprobar que, en efecto, por sí misma y a simple vista parece no decirnos gran cosa, y acaso en ello consista el ya mencionado *desvelamiento*, pero si dejamos que vaya transcurriendo el drama nos damos cuenta de que el hecho de que sólo falten treinta y seis horas para la ejecución de Lincoln tiene una cierta trascendencia. Así es, en escenas posteriores vemos cómo se comprueba el funcionamiento de la silla eléctrica –en preparación de la ejecución–, escenas que gozan, por otra parte, de bastante entidad. ¿Llegan a constituirse en un tema todas estas escenas, con su propia *acción* dramática, o sólo se trata de un recurso, por decirlo de alguna manera, de suspense y, cómo no, de *tensión dramática*? De otro lado, al hilo de este plazo de carácter mortal, Verónica, la abogada de Lincoln, sigue intentando la apelación del caso. ¿Es este tema secundario uno emergente y nuevo que transcurre al aliento de este plazo fatídico, las treinta y seis horas, o se trata de dos temas independientes que concurren en algún punto con ciertas conexiones? Quizás estas preguntas no tengan una sola respuesta, pero en cualquier caso asistimos a estas situaciones ambiguas, de las que hablábamos antes, en las que el llamado *desvelamiento* o desencubrimiento de los temas pasa a ser una realidad que forma parte esencial del *nuevo modelo* dramático.

Llegamos a la escena 8 de esta misma obra, con veintiséis segundos de duración. Lincoln se halla en la celda de castigo, en soledad, alumbrándose con una cerilla. Cuando aparece esta escena del primer acto no sabemos si se trata de un *tema* independiente o si asistimos sólo a un visionado del *objetivo* dramático que se halla secuestrado, y por lo tanto vinculado al tema de Michael y sus estrategias para sacar de la cárcel a Lincoln. En esto consiste, precisamente, lo que llamamos el *desvelamiento* de los temas. Como se irá viendo, y siempre a nuestro juicio, la situación de Lincoln Barrows en este capítulo se va a ir constituyendo en un tema totalmente independiente.

Escena 10, cuarenta y seis segundos de duración, Verónica, –abogada de Lincoln– en un hospital, habla con su colaborador al que acompaña en su estado y situación de enfermo. Ambos comentan la apelación de Lincoln y la posibilidad de comunicar a «los medios» sus sospechas sobre la conjura contra L. Barrows. ¿Es esta una escena de transición vinculada a algún otro tema ya nacido o tiene

independencia dramática y temática por sí misma? Al igual que en el caso anterior, iremos viendo cómo este asunto se irá convirtiendo en un tema más de este capítulo, siempre en nuestra opinión.

Escena 11, de una duración enorme, dos minutos y cuarenta y dos segundos, el prisionero negro del grupo habla con su familia; les hace creer que está en la guerra de Irak y les dice –a su mujer y a sus hijos– que volverá a casa en días, al tiempo que habla con su cuñado y le pide que le espere a las afueras de la prisión porque van a fugarse en tal fecha. Parece que el apoyo a la fuga –por parte del cuñado– tiene continuidad, que la *acción* dramática va a tener su desarrollo; lo que no tenemos tan claro es si este se convertirá en un tema aislado o si se trata solamente de una fuerza agonista como apoyo al nuevo grupo de huida, independiente ahora de Michael. Pero, por si fuera poco, ¿qué diríamos del asunto de la familia?, ¿tiene esta relación consistencia en cuanto tema independiente o está vinculada al apoyo que el cuñado le dará a este preso para escapar de la cárcel?

El segundo acto se inicia con una manifestación que grita contra la liberación de Lincoln Barrows. ¿Es esta una pieza agónica, un contexto referencial conflictivo, o tiene consistencia en cuanto tema del drama?

Escena 16, de un minuto y medio de duración: Michael, el protagonista, en su intento de liberar a Lincoln, su hermano, reza en su propia celda con el presbítero de la prisión y, al terminar, le da a este último un rosario para que se lo haga llegar de su parte a Lincoln –donde se supone que en su interior se halla algo que facilitará la huida de Barrows–. ¿La *acción* dramática vinculada al presbítero podríamos decir que es independiente, formando así un nuevo tema, o va asociada al tema de Michael? Porque a lo largo de todo el acto segundo parece que es el presbítero quien toma el protagonismo del tema, rompiendo así la unidad de acción –si fuera el mismo tema–. ¿O interpretaríamos que el presbítero es sólo un deuteragonista inconsciente?

Escena 17, de dos minutos casi de duración. Al término de la misma, el señor de la limpieza entra en la enfermería, interrumpiendo la conversación de Tancredi con Michael Scofield, y ve que hay un agujero en la alcantarilla por donde Michael tiene pensado fugarse. ¿Es este un tema independiente en el que un señor de la limpieza, hasta ahora no aparecido y sin relevancia ninguna, va a ser el

protagonista de una nueva *acción* dramática, o se trata sólo de un personaje antagonista –y fantasma– en temas tan importantes como el de Michael, el de Barrows y el del grupo de los presos de la huida? Cualquiera de las dos soluciones es bastante sorprendente.

Escena 33, de casi dos minutos de duración. Verónica, la abogada y pareja de Lincoln, va hasta la celda de castigo y habla con este sobre la posibilidad de una liberación legal, y al término de la conversación ambos se besan. ¿Es este un tema secundario, o terciario, o se trata de un nuevo tema de amor? ¿Es una fusión de temas?

Escena 50, de un minuto y trece segundos de duración; Verónica, de noche, espera en la calle al espía traidor de la Compañía. ¿Se trata de una fusión de temas: un tema secundario de carácter agonista que lucha por la liberación de Lincoln, más otro derivado del antagonismo al tema de la Compañía, que ahora se hace fuerza agonista de Lincoln?, ¿es este un nuevo tema de amor?

Quizás, a veces, estas preguntas puedan parecer un tanto simples, o excesivamente doctrinales, pero lo cierto es que la aparición de estas escenas y planteamientos en pantalla nos hace dudar, genera en nosotros, los espectadores, importantes dudas e intrigas sobre la constitución, esencia e identidad de los temas, creando un efecto laberinto al que no es fácil escapar en presencia del *nuevo modelo* dramático de carácter teleserial.

En consecuencia, lo mismo que hemos dicho de *Prison Break*, y en páginas anteriores de *Los Soprano*, sería aplicable a cualquiera de las teleseries de *nuevo modelo* dramático. La famosa telenovela *Ugly Betty* comienza de la siguiente manera, todo esto en poco más de un minuto: después de una primera escena en la que Betty no ha sido entrevistada para ocupar un puesto de trabajo, a causa de su aspecto –una mirada de un señor maduro «espía» lo ocurrido–, nos encontramos en pantalla con una teleserie en tonos extraños, desvaídos, que poco después descubrimos ser una televisión en proceso de emisión de una telenovela, para que luego aparezca un conjunto de personas, quizás una familia, y –a continuación– Betty, que comenta con estas personas algunos detalles sobre su entrevista fallida –entendemos que es su familia–; escucha a estos que le hablan sobre un tal Walter del que dicen que está enamorado de ella, de Betty, y en la siguiente escena, se afirma que una tal Wilhelmina Slater no ocupará el puesto de una directiva

fallecida sino que lo hará Daniel Meade, hijo de Bradford Meade y propietario de un imperio editorial... ¡Tremendo! Esto sí que es un auténtico *laberinto temático*. Y podemos asegurar que esta es una telenovela magníficamente organizada, desde un punto de vista dramático, no sólo porque la hayamos visto y estudiado con detenimiento, sino también porque ha recibido todo tipo de galardones internacionales por su ingenioso y bien elaborado guión. Es precisamente a todo esto a lo que venimos refiriéndonos en este subapartado, que hemos dedicado al gran *número de temas* que contienen las obras de este modelo serial y a la relativa dificultad, a simple vista, para *identificar* sus temas de carácter dramático y *laberíntico*.

3.3) *Desvelamiento y cambio en la jerarquía de los temas, dependiendo del contexto dramático.*

Así como los *temas*, es decir, la *constitución de temas* y su clara *identificación* van vinculados a la existencia de una *acción* dramática que gira alrededor de un *protagonista* en busca de un *objetivo*, hecho este que contribuye a la claridad, orden y fundamentación de la obra –y del sistema dramático mismo de carácter occidental–; la existencia, además, de una *jerarquía temática* en las distintas *acciones* de la obra también es un elemento determinante a la hora de componer y dar sentido a una pieza dramática, en nuestro caso a un guión. Normalmente, hablamos ahora de períodos histórico-dramáticos anteriores, los *temas* de una obra suelen ser varios y no a todos ellos se solía conceder la misma importancia; se establecía una prioridad clara de temas, un orden de relevancia, esto es, cuál había de ser el primero en importancia, cuál el segundo y así sucesivamente, de modo que la *acción* va discurriendo entre temas primarios y temas secundarios que, en este último caso, solían servir de descansadero o momentos bajos de *tensión dramática* en el desarrollo de la *acción*, poniendo siempre de relieve los momentos cumbre en los *temas* más importantes.

En el caso del *nuevo modelo* las cosas son sólo muy relativamente de esta manera. Los *temas*, como dijimos, aquí son bastantes y sigue existiendo una tendencia a la operatividad de una cierta *jerarquía*, de una cierta prelación de temas, aunque a veces esta desaparece y podemos recorrer la obra con espacios altamente antijerárquicos en los que los temas tienden a cobrar, todos ellos, una

importancia similar. La estrategia y actitud en lo que a este asunto concierne en el ámbito del *nuevo modelo* pasa por una concreta filosofía: hacer que el momento presente sea lo decisivo y verdaderamente importante. Es decir, el *nuevo modelo* no busca temas secundarios o terciarios que, a la vista, resulten y provoquen ese claro efecto de descansadero o tema menor, a la espera del desarrollo del tema principal. Muy al contrario, como decimos hay una tendencia a provocar que lo que se ve en cada momento capte por completo la atención del espectador. Por tanto, como hemos dicho, pueden darse espacios o contextos en los que la *jerarquía* desaparece para dar importancia similar a todos los temas o, también – dada una *jerarquía*–, se puede producir un cambio, o varios, en esta prelación temática a medida que lo vaya aconsejando la obra en su desarrollo o dependiendo de los distintos contextos dramáticos. A ello, además, se suma el hecho, como comentábamos en el subapartado anterior, de que tal *jerarquía temática* haya, en muchas ocasiones, de ser *desvelada*; es decir, que no necesariamente se ha de mostrar con claridad en cada momento de la obra tal o cual *jerarquía*. Puede ocurrir, incluso, que una vez hayamos desvelado cuál sea el orden de importancia de los temas, en un momento dado, este vuelva a cambiar inmediatamente o se deshaga temporalmente todo tipo de prelación de temas, como decíamos. Como se comprenderá, y ello al margen de la importancia que se pretende dar al momento presente en la obra dramática, esta filosofía a que venimos refiriéndonos –y su estrategia en relación con la *jerarquía* o *prelación de temas*– no deja de generar una *intriga estructural* importante, con la que hay que contar y jugar a la hora de escribir y organizar la obra.

Pero creemos que lo más práctico, y a la vez iluminador, es revisar algún guión en el que veamos cómo suceden estas cosas dentro de las obras del *nuevo modelo* y en primer término, otra vez, en la obra misma que venimos utilizando como fundamental ejemplo de todas nuestras discusiones, el capítulo 12 de la primera temporada de *Prison Break*, *El final del túnel*, para estudiar a continuación el primer capítulo de 24, donde haremos un segundo análisis acerca de la cuestión que ahora estamos tratando.

Se inicia el primer acto de *Prison Break* con dos escenas que suman cerca de un minuto y medio de duración. La primera, en la que el asesino Abruzzi es conducido en camilla, juntamente con la Dra. Tancredi, a un helicóptero que lo

conducirá a un hospital; y la segunda, donde los presos del grupo de fuga, ya los justos para iniciar la huida –con la desaparición de Abruzzi–, comentan entre ellos la posibilidad de dar comienzo a tal fuga. La presencia de la Dra. Tancredi, de menor relevancia en estas escenas, nos recuerda el tema de amor de esta serie: si juntáramos estas dos escenas, la 1 y la 2, en un sólo golpe de intención, tendríamos un contexto expositivo donde Abruzzi es conducido al helicóptero para llevarlo al hospital; a continuación, un período de conflicto sustituido en este caso por emociones, al calor del tema de amor; y ya para acabar, una resolución donde concluimos que la fuga puede empezar, dado que ahora se da el número exacto para poder huir. Esto es, estas dos escenas iniciales del primer acto colocan al grupo de fuga como tema principal de la obra, jerárquicamente hablando. Al menos, hasta este momento.

Faltan dos escenas, de diecisiete y cincuenta segundos respectivamente, antes de los créditos, es decir, antes de concluir el movimiento expositivo del primer acto. En la número 3, policías de la cárcel golpean a Lincoln Barrows y le conducen a una celda de aislamiento. Esto es, el *objetivo* dramático está secuestrado y con ello se paraliza la posibilidad de la fuga –dado que Michael nunca se marcharía sin su hermano–. En esta situación, sin duda alguna ambigua jerárquicamente hablando, pasamos a la escena 4, como hemos dicho de cincuenta segundos de duración: Michael habla con el alcalde de la prisión, a su paso por el patio, y le pide permiso para visitar a su hermano –claramente, tal visita esconde propósitos relacionados con la fuga–. Aquí entramos en una de esas situaciones que antes hemos denominado de *desvelamiento de la jerarquía*, es decir, se trata de determinar cuáles sean los temas más importantes y cuáles los de menor relevancia. Esto es, acabado el movimiento expositivo del primer acto –y mirando hacia atrás–, creemos que el tema primero, esto es, el más importante de todos jerárquicamente hablando, sería el de los presos intentando organizar su huida. Tenemos dudas sobre la prelación del resto de los temas; estamos, por tanto, en una situación que hemos denominado de *desvelamiento de la jerarquía*, e interpretamos que sería el tema número 2 el del secuestro de Lincoln Barrows, por su intensidad dramática; y tercer tema, el encabezado por Michael para liberar a Lincoln. El cuarto, sería el de amor, que apareció en la escena primera con la persona de la Dra. Tancredi. No necesariamente esta interpretación sería la única

posible, pero creemos que a la vista de este período y evaluando duraciones de los temas e intensidades dramáticas, esta podría ser una sensata, posible y correcta prelación de temas, hasta el momento.

Desde luego, entendemos que las escenas 6 y 7, en las que Sucre –el preso cubano– llama desde la cárcel por teléfono al hospital donde se halla Abruzzi y, a consecuencia, los presos toman la decisión de iniciar la huida –de tres minutos de duración–, serían una confirmación clara de la importancia de la fuga y la constitución de este grupo de huida como tema de primer orden episódico. Pero hay que pensar que si este asunto mismo genera un debate, es que la propia *jerarquía temática* no debe de ser tan clara y esa situación de *desvelamiento* temático –de carácter jerárquico– está latiendo en nuestra discusión, así como esto que hemos venido también a denominar *situaciones o contextos antijerárquicos*, es decir, períodos en los que decididamente se puede apostar por una ausencia clara de jerarquía en los temas.

Ahora sí, claramente, ya la escena 10 –al término del primer acto– entra en uno de esos temas cuya categorización dentro de una prelación sensata de acciones dramáticas no asciende, en ningún caso, de un puesto cuarto o quinto en relación con todas las de esta obra. Verónica, abogada de Lincoln Barrows, habla con su colaborador, en el hospital, sobre la apelación de la sentencia aplicable a su cliente y la posibilidad de comunicar sus sospechas sobre la conjura contra Barrows a los medios de comunicación. Es decir, después de un primer acto en el que llegamos a la conclusión, un tanto dubitativa, sobre una *jerarquía temática* que pasaría por un tema 1 aplicable al grupo de presos que organizan la huida, un tema 2 vinculado a Lincoln en su celda de castigo y un tema 3 que giraría alrededor de Michael y sus intentos de liberar a su hermano antes de iniciar la fuga, cerramos el movimiento expositivo con una escena, la de la abogada y pareja de Lincoln, de cuarto orden en una prelación de temas; y otra escena, la del prisionero negro y su familia, que ocuparía un quinto lugar de carácter jerárquico en la prelación de acciones; y todo ello para acabar el acto con una escena número 12 que deja toda la prelación jerárquica anterior, y hasta este momento citada, en interrogación y suspenso, dado que Michael anuncia que va a iniciar la huida y se corta el brazo para sacar un pastilla de su interior, en la espera de liberar a Lincoln. Esta escena, por su

protagonismo e importancia, parece anunciar otra *jerarquía temática* distinta para este segundo acto.

El conflicto empieza con una manifestación en contra del indulto de Barrows, al lado de la prisión. De claro tinte agónico, parece que esta peculiar y original manera de narrar el conflicto no pasaría de ser una escena de tránsito cuya agitación y tempo, en tono de confrontación, va a abrir las puertas a la expresión del verdadero conflicto. Pero inmediatamente, identificamos esta escena con Barrows, como no podía ser de otro modo, y, dentro de la prelación jerárquica, esta manifestación pasa a ocupar el mismo lugar que el *tema* de L. Barrows, hasta este momento, es decir, un segundo espacio dentro de los temas de la obra. Esta misma situación ambigua, como veníamos diciendo, es un claro síntoma de lo que hemos venido denominando una necesidad casi constante de *desvelamiento jerárquico*. A continuación, en la escena siguiente, muy breve, la aparición de L. Barrows en su celda parece confirmar el juicio jerárquico que hemos emitido hasta aquí. Por ahora, la prelación de los temas de la obra no cambia; sólo las ambigüedades del inicio y la necesidad de un desvelamiento de la jerarquía han mantenido nuestra intriga hasta este momento, aunque dentro de un orden. Pero la tercera escena del conflicto, número 16, de un minuto y medio de duración, como ya decíamos, muestra a Michael rezando con el presbítero de la prisión, al que va a entregar un rosario para Lincoln, donde irá incluida una pastilla que servirá a los propósitos de la liberación de este último. Esta escena 16, en la que Michael parece tomar la iniciativa, por fin, para liberar a Lincoln y dar así comienzo a la huida situaría a Michael, y su estrategia, en un primer término, ahora, de la *jerarquía temática*. Protagonismo que va a enfatizar la escena siguiente, número 17, de casi dos minutos de duración, en la que Michael y la Dra. Tacredi – emergencia del tema de amor– van a pasar a primer término dramático, con todas las emociones que suscita una trama de estas características. Es decir, estamos asistiendo al comienzo de este segundo acto, y en un margen de tres minutos aproximadamente, a un vuelco o cambio dentro de la prelación de temas de la obra. El tema primero, hasta ahora, el de los presos en su decisión de huir, cede su lugar a Michael en dos escenas que acabamos de comentar.

Sin embargo, durante casi todo este segundo acto –excepción hecha de su resolución– y a partir de aquí, los temas principales, a saber, el de los presos

organizando la huida y el de Michael, van a ir pasando progresivamente a terceros y cuartos lugares de atención para ceder otra vez la preeminencia a los temas antes terciarios, que son los que ahora van a generar el verdadero conflicto. Es decir, como el proceso de pasar una pastilla a Lincoln no genera apenas acción dramática y se acaba constituyendo prácticamente en una espera, entretanto, los temas de Verónica en su relación con el recurso de apelación y los de la Compañía y el espía disidente van a tomar protagonismo dentro de la *jerarquía temática*, en un nuevo vuelco –ya el segundo dentro del conflicto– de la prelación de temas de la obra; que, por cierto, no será el último de este acto, dado que en su resolución, y habiendo ya llegado el momento de la ingestión de la pastilla, la *importancia jerárquica* pasará de nuevo a Lincoln y a Michael después de unos momentos de incertidumbre o inexistencia jerárquica.

El tercer acto en su movimiento expositivo dará desenlace a los temas de Verónica y del espía disidente, que compartirán protagonismo en la *jerarquía temática* con el de Lincoln y el de los presos, en una nueva situación de ambigüedad o inexistencia de jerarquía. Ya la escena número 56 vuelve a devolver protagonismo, ahora hasta el término de la obra, a los presos de la fuga, que juntamente con Michael han iniciado la huida.

Como hemos podido ver, es un constante cambio de *jerarquías temáticas*, situaciones ambiguas que nos conducen a *desvelamientos de las jerarquías o espacios* altamente *antijerárquicos*, todo ello con el propósito de aspirar a un cambio permanente y a una constante atención por parte del espectador.

Es muy similar la situación dentro de la teleserie *24*, donde las *jerarquías temáticas* pasan por situaciones de ambigüedad y cambio constantemente. Al comienzo de la obra, la atención se centra, rápidamente, en el primer tema, el senador negro y candidato a la presidencia de los Estados Unidos, David Palmer. Sin embargo, pronto pasará tal preeminencia prelaticia a la familia del agente de la UAT encargado de velar por la seguridad de Palmer, Jack Bauer; preeminencia que compartirá durante un tiempo con su hija Kim y el propio senador negro, al cabo de un rato. Ya al término del primer acto, la obra cede su interés a un asunto de espionaje que se genera en el interior de la propia UAT, relacionado con el agente que llamamos Mason y el propio Jack Bauer; para volver otra vez a Palmer y a Kim, ya secuestrada por el terrorismo internacional. Después, el protagonismo

volverá de nuevo a Mason y, por fin, a una terrorista de tránsito en un avión norteamericano, Mandi, que pretende hacer explotar una bomba dentro del mismo; todo ello para acabar con el primer puesto en la *jerarquía temática* del capítulo en manos de la hija de Bauer, secuestrada, como dijimos, por dos desalmados de los que va a ser difícil, no cabe duda alguna, deshacerse. Este es el *juego jerárquico* con el que cuenta el *nuevo modelo* dramático norteamericano y que en estas líneas hemos tratado de exponer de una manera lo más práctica y clara posible.

3.4) *Desmembramiento y fragmentación de temas desde sus masas de fuerza.*

Podría decirse que la *acción* dramática, esa trama que los actores ponen en escena y representan como algo que sucede o que está sucediendo en tintes de *conflicto* y con un *objetivo* dramático, no como una narración o relato de algo que sucedió, está guiada o encabezada por un personaje que llamamos *protagonista*, es decir, el que conduce su lucha hacia un lugar deseado. ¿La lucha por qué o para qué?, podríamos preguntarnos. Sin duda alguna, para alcanzar un *objetivo*, el objetivo dramático, sería la respuesta. Y en esta lucha el *protagonista* es apoyado o ayudado por otros personajes que formarían parte de las fuerzas o masas agonistas, que normalmente denominamos *deuteragonistas*, como todos sabemos. Por el contrario, siempre habrá un personaje o situación que se opone a la consecución de tal *objetivo* por parte del *protagonista*, esto es, el *antagonista*; y aquellos que le siguen formarán una masa o fuerza alrededor de él que habitualmente denominamos *deuterantagonista*. Todo esto es perfectamente sabido y muy sencillo. Pero se trata de fuerzas básicas que vemos una y otra vez en escena y que forman parte de nuestra concepción del drama.

Lo que ocurre en el *nuevo modelo*, a diferencia del clásico –e incluso de otros posibles paradigmas anteriores o distintos–, es que estas fuerzas básicas de carácter dramático, aun existiendo, se fragmentan en cada uno de sus componentes y cobran vida independiente y acaban, muchas veces, formando o constituyendo sus propios *temas autónomos*, todo ello sin dejar de actuar en cuanto tales fuerzas y con sus correspondientes categorías.

Hacíamos antes una mención a este ejemplo, que procedemos de nuevo a comentar, y vamos por tanto a insistir sobre él. Sucede, para entendernos, algo así como si en el *Hamlet*, de Shakespeare, el *protagonista*, cuya masa dramática viene

constituida, en el ámbito de los personajes, por Horacio, algunos soldados y guardias –Marcelo, Bernardo, Francisco–, la propia sombra del padre de Hamlet o, por ejemplo, los cómicos o los sepultureros o, por qué no, la misma Ofelia, viniera, en tal masa, a descomponerse, esto es, a fragmentarse, y la vida y asuntos dramáticos de cada uno de ellos tuviera su propio desarrollo, sus capítulos y episodios dentro de un serial y, sin dejar de actuar con el carácter que tienen –nos referimos aquí a su función de *deuteragonistas* o, en el caso de Ofelia, de personaje principal– formaran el desarrollo de sus propias tramas con estilo autónomo. Lo mismo podríamos decir de la masa *antagonista* de esta obra –el rey, la reina, Rosencrantz, Guildenstern...– u otras de distinto signo o rango dramático.

Vamos a ver, seguidamente, cómo sucede esto en *Prison Break*. En esta obra hay una fuerza *agonista* –*protagonista* más *deuteragonista*– integrada, fundamentalmente, por Michael Scofield, el protagonista, quien comete un delito para ingresar en prisión y poder sacar de ella a Lincoln Barrows, su hermano y, por tanto, *objetivo* dramático, víctima de conjuras perversas por parte de determinados políticos unidos en la Compañía, sin duda alguna una entidad esencialmente antagonista. A Michael se unen varios presos –la denominada IP–, que es una fuerza *deuteragonista*, ello en su esfuerzo por abandonar la cárcel y liberar a su hermano, a saber y entre otros: Abruzzi, Theodor Duback, Sucre y alguno más. Otro personaje importante en la órbita de Michael será la Dra. Tancredi, personaje principal en la historia de amor que ambos discreta y platónicamente mantienen. También Verónica, abogada y pareja de Lincoln, estará vinculada a las fuerzas *deuteragonistas* en su empeño por liberar a Barrows. La fuerza *antagonista* más importante es la Compañía, de la que ya hemos hablado y, dentro de ella, los espías que la integran. Dicho esto, vamos a ver, a continuación, el carácter independiente y temático de las vidas y asuntos que cada uno de estos personajes dramáticamente mantienen.

Sobre el protagonista, Michael Scofield, no tenemos nada que decir porque, es evidente, mantiene su propio pulso temático, es el que ha creado el plan de fuga, encabeza la lucha por liberar a Lincoln, mantiene las relaciones con las autoridades carcelarias, lógicamente sustenta el tema de amor... Tiene su propio tema o temas autónomos, como no podía ser de otro modo. Veamos ahora la IP –grupo *deuteragonista*–, esto es, el grupo de presos que integran la fuga. Está claro

que este grupo de presidiarios –desmembrado de la masa agonista que depende de Michael–, en tanto que grupo independiente, tiene su propio tema, ahora refiriéndonos al capítulo que estamos analizando, el 12 de la primera temporada. Tanto es así que en este episodio no sólo tiene este grupo su propio tema y vida autónoma, sino que llegan a adquirir, de deuteragonistas que son, un cierto toque antagonista en determinados momentos. Como se recordará, Michael no está dispuesto a irse sin su hermano Lincoln, pero este ha sido confinado en una celda de aislamiento. Los presos de la IP, al ver que es imposible sacar a Lincoln de su celda, prefieren presionar a Michael para que prepare la huida, antes que dejar que el plan de fuga se venga abajo para siempre. Y así, en este capítulo, la IP mantendrá un constante debate con Michael y, además, trabajará en los exteriores de la prisión para preparar la huida, ello al margen, como hemos dicho, de la vida y tema de Michael, que se centrará en pensar y, luego, ejecutar el plan de liberación de Lincoln. Por tanto, y es lo que queríamos mostrar, el grupo deuteragonista de la IP, además de serlo, tiene su propio tema autónomo en la obra, este al margen de ese que corresponde al personaje protagonista. Y tener un tema independiente supone, para la IP, tener su propia *acción* y *objetivo* dramáticos, como así sucede. El objetivo de la IP, en este capítulo, será la puesta en marcha y ejecución de la huida, ello al margen del *objetivo* del Michael, que será la liberación de Lincoln. Más tarde, ambas fuerzas y personajes compartirán objetivo, pero en un inicio, la IP tendrá su propio tema al margen del de Michael, en tanto que protagonista. Todo ello confirma que la IP se desmiembra de las fuerzas agonistas y constituye su propio tema autónomo, tesis que venimos abonando en este capítulo.

Lo mismo podríamos de decir de Verónica o del propio Lincoln, por poner algún otro ejemplo. Verónica, abogada y pareja de Lincoln Barrows, forma parte de las fuerzas o masas llamadas agonistas, esto es, vinculadas a la lucha de Michael Scofield, el protagonista. Pero sin dejar de formar parte de esta fuerza, tiene su propia vida en términos de *autonomía temática*, esto es, su *acción* dramática no está condicionada por la de Michael o su objetivo. Su *acción* dramática y, por lo mismo, su *objetivo* van vinculados a su propia actividad dentro del juicio de revisión del caso Barrows, en orden a la declaración de este último como procesalmente inocente, que lo es, y el desencubrimiento de la conjura

contra él vertida por parte de políticos sin escrúpulos. Esta es, insistimos, la *acción* y el *tema* de Verónica, de carácter autónomo, y ello al margen de formar parte de las fuerzas agonistas colaboradoras de Michael.

De forma peculiar, algo semejante le ocurre al *objetivo* dramático, es decir, al propio Lincoln Barrows. Sin dejar de ser este el *objetivo* del tema principal, esto es, la causa por la que Michael Scofield se dejó meter en prisión a fin de intentar su liberación, pasa a tener su propia vida y *acción* dramática también con sus propios temas. En primer lugar, él mismo lucha por su liberación personal, tiene su propia *acción* dramática y su propio *objetivo*, a saber y en este capítulo: el descubrimiento del plan de Michael para sacarle de su confinamiento y la ingestión de la pastilla a la hora indicada, ello además de ayudar al grupo de la IP una vez que él mismo, Lincoln Barrows, alcance la enfermería. Esto sin contar su vida sentimental en relación con su pareja, Verónica, y su hijo, al que nunca tuvo la oportunidad de dedicar el tiempo debido.

Es decir, todos estos personajes que venimos describiendo cumplen una función dramática dentro del plan general de la obra en tanto que protagonista, deuteragonistas, objetivo dramático, etcétera; y sin embargo, sin dejar de cumplir estas funciones, estos personajes cobran vida independiente y desarrollan su propia *acción* dramática con sus propios *objetivos*, lo que les hace titulares de sus propios *temas* en los distintos episodios y esta es, precisamente, la característica que venimos analizando y defendiendo como propia del *nuevo modelo* a lo largo de este subapartado.

Lo mismo que hemos dicho de estos personajes lo podríamos afirmar de los que forman parte, por poner otro ejemplo, de las fuerzas *antagonistas*. La Compañía, sin duda, es el principal opositor a la tarea de Michael, pero los distintos hombres, o tipos, que forman parte de esta fuerza, los espías, los políticos, etcétera, sin dejar de tomar parte en esta masa de intención dramática van a tener sus propios *temas* y *acción*, sus propios *objetivos*. De esta forma, todos los elementos dramáticos del *nuevo modelo* ejercen una cierta intención centrífuga, fragmentaria e independentista y quieren tener su propia historia, su momento y protagonismo, su desarrollo, sus temas, sus objetivos, ello sin romper del todo la organización de las fuerzas y roles de los personajes dentro del plan general dramático.

No deja de ser evidente, lo que afirmamos de *Prison Break* podríamos también decirlo de las series que forman parte, en mayor o menor medida, del *nuevo modelo* norteamericano. ¿Qué decir de *Lost*, esa serie en la que cuarenta y ocho náufragos atrapados en una isla deben mantenerse unidos si quieren volver a casa? Las fuerzas dramáticas que acabamos de citar, unidas por *agonismos*, *antagonismos*, *objetivos* y *motivaciones*, etcétera, en este o en aquel otro tema, se fragmentan una y mil veces haciendo de esta una clara obra coral en la que cada uno de los personajes, sin dejar de formar parte de una organización general, acaba por gozar de su tiempo, de su minuto de reinado, en el proceso de poseer un tema en este o en aquel otro capítulo, fruto de las tendencias que acabamos de citar en este subapartado.

3.5) *Temas mutantes. Oblicuidad en la presentación de los temas. Desarrollo discontinuo o no paralelo de temas, asincronías en la acción.*

En el desarrollo de la *acción*, un *tema* dramático principal o prioritario podría ser sustituido por otro, jerárquicamente hablando, como ya hemos hecho notar; es decir, otro tema secundario o terciario podría pasar a ocupar su lugar con carácter preeminente. Como también podría ocurrir que otro tema inexistente hasta ese momento viniera a sustituirle en el orden de prelación de temas, emergiendo desde la nada –lo que no deja de ser tremendamente impactante–. Pero no es de estas cuestiones, con exactitud, de las que queríamos hablar en este subapartado. Ahora nos referimos, con precisión, al hecho de que un tema vaya *mutando*, vaya *cambiando de naturaleza y sustancia* una y otra vez. Es decir, y por situarlo en la realidad, un tema determinado en un contexto de exposición, por ejemplo, tendría una sustancia también determinada, queremos decir, sería «tal cosa»; en contexto de confrontación, en cambio, ese mismo tema sería tal «otra cosa», esto es, tendría otra sustancia concreta; y en período de resolución, el tema en cuestión sería una tercera cosa distinta, tendría una esencia diferente a aquella que le caracterizó en exposición y en conflicto, o una combinación de ambas con algún elemento nuevo, en sus múltiples combinatorias posibles... Claro está que acompañando a estos constantes cambios pueden y suelen desarrollarse, como ya vimos, temas terciarios o cuaternarios de distinta índole, etcétera. Esto, hasta aquí, en lo que concierne a los *temas* que llamamos *mutantes*.

Por lo que se refiere a las *mutaciones oblicuas*, conviene señalar que este término haría referencia a distintas situaciones, dentro del *nuevo modelo*. Puede querer decir, en primer término, que el enlace de un tema con otro no es directo, claro, prístino, sino que se entra en el tema nuevo de una manera indirecta, oblicua, enlazada a otro asunto desde el que se pasa al tema nuevo en cuestión. En relación con esta primera interpretación, y en segundo lugar, también puede querer decir este término –*mutaciones oblicuas*– que el *tema mutante* puede desarrollarse de forma entrelazada con otros asuntos a él relacionados en los que se va entrando de forma indirecta, de manera que este tema se va convirtiendo en otros temas, sucesivamente, y va a parar a sitios nuevos y sustancialmente distintos. Una tercera interpretación del término –*mutaciones oblicuas*– tendría que ver con una situación temática de la que parten, en un momento determinado y en un instante de subdivisión, varias acciones dramáticas simultáneas que luego van a juntarse o enlazarse en un sólo tema –o permanecen vivos sólo dos, por ejemplo–; o a la inversa, piénsese en otra distinta situación en la que se da inicio a la *acción* dramática con varios temas abiertos a la vez, relacionados entre ellos, que se resuelven en el desarrollo de un tema claro y, digamos, único. En fin, las combinaciones pueden ser muchas. La cuestión es que la *libertad* de desarrollo y formación de temas es una de las características del *nuevo modelo* y en sus múltiples combinaciones y posibles situaciones, algunas de las cuáles acabamos de citar, viene a configurar una manera nueva en el tratamiento de los temas que forma parte de la esencia del *nuevo modelo* dramático serial y norteamericano. Claro está que, siendo tantas y tan variadas estas situaciones, lo normal es que el desarrollo de los temas en el tiempo no sea sincrónico o, al menos, no corra similar o ajustado al paso de los distintos contextos. Muy al contrario, los desajustes o *asincronías*, en el desarrollo de las distintas *acciones* dramáticas, son evidentes y hasta comprensibles siendo tan grande el número de temas a tratar y tan enorme las posibilidades de cambio o *mutación* en su sustancia, como también acabamos de indicar. Dicho esto, y sin ánimos de exhaustividad, vamos a ver seguidamente algunos ejemplos de las cuestiones que acabamos de indicar.

En la serie que utilizamos como base fundamental de análisis del *nuevo modelo*, *Prison Break*, en su capítulo 12 de la primera temporada, el primer acto, tal y como se plantea en su movimiento inicial, discurre alrededor de un tema

primordial, la huida de la cárcel. Muy pronto, este tema se subdivide en dos, la propia fuga, por una parte, encabezada por los presos de la IP deuteragonistas de Michael; y, por otra, el rescate de Lincoln de su celda de aislamiento, por parte de Michael Scofield, el protagonista –dado que L.Barrows ha sido golpeado y confinado en una celda de castigo–. Por tanto, en pocos minutos, el tema central y primero del capítulo, la fuga, entra en una doble vía, a saber: la propia fuga y el rescate de Lincoln, sin el cuál el protagonista no iniciará jamás la huida. En este juego discurre el primer acto hasta que en el segundo, la confrontación, la fuerza vital de la acción dramática se desvía a los temas secundarios y terciarios, transformándose el tema principal en otro débil, mistificado, que tiene que ver con el plan de Michael para sacar a Lincoln de su celda, a saber, entregarle una pastilla oculta en un rosario que el presbítero de la cárcel, sin saberlo, le hará llegar y que, a su ingestión, provocará una patología en Lincoln que obligará a su traslado a la enfermería, desde donde será rescatado y sacado de la prisión. Es decir, el tema primero de la fuga se habrá de convertir al inicio del segundo acto en otro relacionado con una pastilla que el protagonista habrá de hacer llegar a su objetivo dramático, Lincoln Barrows. Entretanto, la actividad dramática del presbítero irá acompañada de salmos y rezos de la biblia, tintes de despedida, que de forma oblicua darán lugar a otra transformación temática, la apertura a la ejecución de Lincoln con el acortamiento del plazo para su ejecución y las pruebas del buen funcionamiento en la silla eléctrica. En esto se acaba convirtiendo el tema principal, insistimos: en el envío de la pastilla de Michael a Barrows, primero, y luego en cánticos religiosos y despedidas con la puesta en marcha de la ejecución de Lincoln. Ya el tercer acto recobra la temática del primero y vuelve otra vez al tema de la fuga, que en este episodio resulta lamentablemente fallido.

Un análisis bastante similar podríamos hacer, en este mismo capítulo, de algunos de sus temas secundarios, por ejemplo, el de Verónica, abogada de L. Barrows. Esta inicia el capítulo preocupada, temáticamente hablando, con la apelación de la sentencia condenatoria de Barrows, pero en el segundo acto ya se halla inmersa, por *mutaciones* en el tema, en asuntos tales como la relación con los medios de comunicación a quienes pretende informar de la conjura contra Barrows, ello por parte de políticos sin escrúpulos; o su relación con Hall, además,

el espía disidente de la Compañía, que pretende dar traslado a Verónica de cierta información exculpatoria acerca de su defendido.

Está claro que el desarrollo de los variados temas, en *Prison Break*, discurre de una manera bastante *asincrónica*, esto es, la marcha de las distintas acciones en sus diferentes movimientos, en contextos internos de exposición, conflicto y resolución, no se desarrolla simultáneamente, ni siquiera de manera aproximadamente paralela. Para hacernos una idea, los temas 4 y 5 del primer movimiento, Verónica y la familia del preso negro de la IP, tienen lugar al final del primer acto, escenas 10 y 11; y el tema de la Compañía ni siquiera aparece en el primer movimiento. De forma que los períodos expositivo y conflictivo del primer acto están ocupados por los temas principales del capítulo. El segundo acto, sin embargo, dedica sus escenas centrales –22, 23, 26, 33, 34– a los temas secundarios, mientras que los temas principales, que van variando de jerarquía, ocupan el comienzo y el final de este acto. Y, por fin, el tercer acto ventila los temas secundarios justo al comienzo, en la exposición de la resolución, y luego se dedica al desenlace del primer tema, que vuelve a reaparecer en su estado puro, enlazando así con el primer acto. No decimos que esto no deje de tener su lógica interna, relacionada con las distintas estructuras de la obra, simplemente afirmamos que el tratamiento de los temas por contextos no discurre paralelo, es decididamente *asincrónico* e *inarmónico* desde el punto de vista del desarrollo clásico de la *acción* dramática. Queremos decir, lo «normal» sería que los temas fueran avanzando más o menos al mismo tiempo, sin embargo esto no ocurre así en el *nuevo modelo* norteamericano.

Hay un ejemplo, en la serie *Los Soprano*, bastante iluminador sobre las formas indirectas u oblicuas, a las que nos referíamos antes, para entrar en los que llamamos nuevos temas de la obra. Nos referimos, ya en el último movimiento de la resolución, a la forma que se tiene de entrar en el tema de la familia de Tony Soprano desde otro distinto, la conjura del tío de Tony contra su sobrino, en el ámbito de los «negocios». En lugar de ir a parar al tema de la familia desde la escena y tema anterior, a saber, la discusión que Tony mantiene con su sobrino Christopher acerca de ser guionista en Hollywood, la obra –que va a finalizar el capítulo con el tema de la familia– toma al tío de Tony pidiendo permiso a la madre de este último para intrigar contra Tony. Ambos, lógicamente –madre y

tío—, van a la fiesta de cumpleaños de Arthur, hijo de Tony, y de esta forma entra en el nuevo tema, la familia, a través de unos miembros de su familia, pero que están inmersos en un tema distinto que aparece sólo unos segundos. Es este un buen ejemplo de cómo el *nuevo modelo* suele entrar, muchas veces, en los temas por venir, ello en el entorno dramático del nuevo paradigma norteamericano.

Para acabar con este subapartado, queremos señalar tan sólo cómo el tema principal de otra famosa serie norteamericana, *Lost*, sufre enormes y constantes mutaciones en tan sólo unas cuantas escenas, a saber: accidente de un avión que cae en una isla misteriosa; luego, se entra en distintos temas, sucesivamente, relacionados con los variados personajes, todos ellos con carácter principal. Al hacerse de noche, emerge el tema, también principal, del misterio y peligro de la isla, donde todos los sobrevivientes oyen ruidos de enormes proporciones y muy raros. Después, se pasa a un *flash-back* del avión antes del accidente, relacionado con las causas del mismo y personajes en él inmersos; a continuación, Jack y otros personajes —Kate, Charlie— se introducen en la selva frondosa en busca del transceptor del avión. Todos estos serían los distintos cambios que experimenta el tema principal de esta obra en su primera parte del capítulo piloto.

3.6) Cambio de roles de los personajes en relación con las fuerzas dramáticas (fuerzas agonistas, antagonistas y deuter). Fragmentación y deconstrucción de personajes.

El aspecto que ahora vamos a mostrar, en su relación con el *nuevo modelo*, tiene que ver con los cambios de *funciones* de los *personajes* en lo que a su ubicación o pertenencia a unas u otras fuerzas de la *acción* dramática pudiera hacer referencia. Queremos decir, un mismo personaje, y esta es una característica constante en el paradigma norteamericano, puede cumplir un papel como *protagonista* dentro de uno de los temas de una obra —ello independientemente de las funciones que cumpla en el ámbito de otros temas de esa misma pieza— y, en ese mismo *tema*, insistimos, y poco después, pasar a realizar otras funciones como, por ejemplo, de *deuteragonista* o, sorprendentemente, como *antagonista* y, de pronto, convertirse en *objetivo* dramático o no se puede llegar a imaginar la totalidad de funciones que a un buen guionista se le pudieran llegar a ocurrir en relación con este variado y loco asunto. La cuestión es que este es uno de los

ámbitos donde se muestran constantes cambios y fértil ambigüedad o libertad a la hora de construir las nuevas obras dramáticas. Vamos a ver seguidamente y con algunos ejemplos esta cuestión, no sin antes referirnos a otro asunto que también queremos mostrar en este subapartado y que tiene que ver con lo que habitualmente llamamos la *fragmentación* y la *deconstrucción* de los *personajes* en el ámbito de una obra dramática. Entendemos que la narrativa literaria quizás pueda estar más habituada a este tipo de cuestiones relacionadas con los personajes, pero dentro del ámbito dramático, según creemos, esta es una cuestión que presenta una relativa novedad y, por lo mismo, también queremos incluirla dentro de este subcapítulo. Cuando hablamos de *fragmentación* nos referimos a ese trozo perdido y roto del espejo en el que un personaje se refleja, en uno de los aspectos de su múltiple, variada y compleja personalidad –hay otros trozos diseminados...–; y cuando hablamos de *deconstrucción* queremos significar el lado o faceta de la personalidad de un personaje que emerge, en un momento dado, sobre el fondo referencial concreto sobre el que este se halla situado, en unas circunstancias precisas. Son estas dos características singulares y constantes de los personajes de este *nuevo modelo* a las que no queremos dejar de hacer referencia. Hay una reinvención y multiperspectiva permanente de los personajes en todas estas series a la que por obligación debemos referirnos en un subapartado dedicado a los caracteres de tinte dramático.

Por citar algunos ejemplos sobre esta tan diversa cuestión, sobre estas distintas materias que acabamos de ver, vamos a usar en primer término la serie *Prison Break*, a la que venimos refiriéndonos como fuente básica y fundamental en todo este capítulo, sin que por ello dejemos de hacer uso de otros modelos distintos, lógicamente a continuación. En el capítulo 12, *El final del túnel*, de la primera temporada de *Prison Break* observamos lo siguiente, en relación con los casos que estamos tratando. La IP es el grupo de presos que juntamente con Michael, el protagonista de este tema y de casi todos en la serie, está intentando fugarse y, consecuentemente, pone todo tipo de medios para ello. Es un grupo deuteragonista, que colabora con el protagonista, Michael Scofield, en todo lo necesario para favorecer la huida. Es decir, forma parte de la fuerza que llamaríamos agonista, esto es, que lucha por la consecución del *objetivo* dramático propio de esta fuerza o masa, a saber, la huida de la prisión; porque el objetivo de

Michael no es sola y simplemente este, sino escapar de la cárcel juntamente con Lincoln Barrows. En consecuencia, este grupo, la IP, es una fuerza *deuteragonista*, constantemente, en esta serie. Dicho esto, en el primer acto, escenas 1 a 12, de este capítulo tiene lugar una interesante cuestión relacionada con el asunto que estamos tratando. La IP, juntamente con Michael, llevaba tiempo programando la huida. Tanto es así que cuando Abruzzi desaparece en la escena, fruto de una «providencial» intervención de Duback en su contra, los presos de la IP, sin más consideraciones, deciden fugarse. El número de los presos ahora es el justo para iniciar la huida y no ha lugar a desaprovechar las circunstancias. En esta situación, desafortunadamente –ya sabemos que el *agón*, esto es, la contradicción, es un condimento permanente en el drama–, el *objetivo* dramático, Lincoln Barrows, es secuestrado y encerrado en una celda de castigo por lo que Michael, que se halla al mando de la fuga y es titular de la llave para poder culminarla, decide no afrontar la huida hasta que pueda rescatar a Lincoln. Pero, por otra parte, la IP considera que el momento adecuado ha llegado, y la fuga no debe retrasarse, ello tanto más cuanto que resulta imposible sacar a Lincoln de su encerramiento constantemente vigilado. Como ya es fácilmente imaginable, la IP, hasta ahora una fuerza permanente y en esencia *deuteragonista*, se convierte –por arte de magia y de pronto– en una fuerza *antagonista* de Michael Scofield: Michael no se irá sin Lincoln, lo que es altamente improbable que pueda suceder, y la IP amenaza a Michael para huir con carácter inmediato. Este es uno de esos momentos y cambios de función dramática en los personajes a los que venimos refiriéndonos, justamente, desde el inicio de este subapartado. No vamos a entrar aquí en otras interpretaciones sobre este asunto, pero también ser podría considerar que el protagonista, Michael Scofield, se convierte aquí en *antagonista* de la IP, en el marco de la *acción* dramática a que venimos refiriéndonos...

Pero, en fin, no es este el único cambio de rol dramático a que podemos asistir en este capítulo. Hacia la mitad del segundo acto, escena 22, la Compañía –una especie de secta mafiosa integrada por gente influyente que da apoyo a sus miembros para alcanzar el poder y, entre todos, dominar los Estados Unidos– comenta la posibilidad de que haya un espía traidor a la misma, en su propio interior. Así es, la Compañía, y sus miembros, es una fuerza por su esencia *antagonista* dentro de esta obra; ha inculcado a Lincoln Barrows por la falsa

comisión de un asesinato que nunca se produjo –es una de las sorpresas que nos reserva esta temporada– y todo intento de liberarle, como el que está realizando Michael Scofield y otros personajes del capítulo, es considerado por esta secta como un acto de desafío a la misma. Como decíamos, en la escena 22 surge este comentario sobre la existencia de un traidor en el seno mismo de esta mafia – hecho que el espectador ya venía entreviendo– y, sin interrupción, aparece este espía sobre el que surgen dudas, Hall, en una escena en la que comenta a su esposa que se tienen que ir urgentemente de la ciudad, que le espere, porque va a entregar a continuación una carta importante a cierta persona. Suponemos, claro está, que esta carta contiene una declaración completa de los fundamentales hechos acaecidos en torno a la conjura contra Barrows. Ya en el primer movimiento del tercer acto, escenas 50 y 53, este espía traidor habla de noche con la abogada de Barrows, Verónica, a la que hace importantes confesiones sobre su defendido y su incuestionable inocencia. En este instante llega a ese mismo lugar otro de los espías de la Compañía, al tanto de la traición de Hall, y le espeta a este que «debe elegir bando» –Verónica se ha escondido–. Pero, como sabemos, Hall ya había elegido bando; había dejado de ser un *antagonista* para Michael y Lincoln Barrows, su conciencia no le permitía otra cosa, para convertirse ahora en un *deuteragonista* que acabaría entregando su vida por una buena causa. Otra vez observamos cómo dentro de una misma obra un personaje cambia de bando, de rol, y pasa a formar parte de otra fuerza dramática distinta de aquella en la que comenzó militando al iniciarse el capítulo.

No son estos, lógicamente, los únicos cambios de fuerza dramática o de rol funcional en los personajes de una teleserie, como tampoco los más llamativos. En el capítulo piloto de *Los Soprano*, si posamos un mirada atenta sobre la fantástica Dra. Melfi, la psiquiatra de Tony, podremos observar cómo esta va mostrando, según convenga, diversos roles dramáticos dependiendo del instante y desarrollo de la *acción*. La vemos en su papel *deuteragonista* a lo largo del capítulo, como actitud de fondo, intentando ayudar a Tony Soprano a descubrir la causa de su depresión para ponerle cura. Pero también aparece, muy sugerente, como *objetivo* dramático de un débil y ensoñado tema de amor por parte de Tony Soprano cuando le comenta, en la terapia, a su psiquiatra –es evidente que la doctora le gusta a Tony y le cae bien– que a su madre, a la madre de Tony, le hubiera

gustado que ella, Melfi, fuera su nuera. Esto sin contar con el papel que la psiquiatra desempeña como *personaje principal* en una reunión de amigos con el doctor Cusamano con el que habla de Tony Soprano o, en esa misma función, cuando se encuentra con este en un importante restaurante de la ciudad y se saludan como si fueran amigos o incluso, lo soñamos, como si fueran a ser en el desarrollo de la *acción* pareja sentimental, en consecuencia, cuando Tony le consigue una mesa para cenar, que hasta el momento era inalcanzable para ella y su acompañante. Y qué decir, por citar otro de los momentos de cambio de fuerza dramática en la doctora, de su papel de *antagonista*, en el mismo capítulo, oponiéndose a lo más oscuro del personaje de Tony Soprano y haciendo que este llegue, a su pesar, a lo más hondo de su alma y observe lo sola que se halla para comprender lo importante de la comunicación entre los seres humanos, cuando Tony pensaba que su ídolo, John Wayne, era un verdadero norteamericano por hacer lo que debía ser hecho –aplastando si fuera necesario sus propios sentimientos y sin tener por ello que decírselo a nadie–. Todos estos papeles y roles dramáticos, en tanto que personaje, son cumplidos a la perfección por la doctora Melfi en un mismo capítulo, pasando de uno a otro sin que apenas lo notemos y, además, lo observemos con gusto, interés y absoluta naturalidad. Como también va mostrando el episodio, en correspondencia, las distintas facetas de la personalidad, fragmentada y deconstruida, de Tony Soprano, por hacer referencia a este problema que ya citamos al inicio de este subcapítulo y que vamos a ilustrar en este momento.

Tony Soprano, a nuestro entender, es un personaje muy complejo y que muestra, sin lugar a dudas, unos síntomas admirables de rotura y *fragmentación* en tantos pedazos distintos y maneras tan diversas de reaccionar, que lo convierten en un carácter de museo para la literatura dramática universal y posiblemente histórica. Esta es una nota también característica de los personajes del *nuevo modelo* dramático, que se reinventan y expresan una y mil veces en millares de formas distintas, según convenga en cada caso, quizás como los hombres y mujeres de nuestro tiempo y momento histórico concreto. Tony es, sin duda alguna, amigo y buen amigo, como corresponde a un mafioso de serie. Lo demuestra así en el episodio piloto, que estamos analizando, al hacer volar por los aires el restaurante de Arti Bucco, su íntimo y mejor amigo y compañero de

colegio, a fin de evitar males mayores que amenazaban su negocio y que, de esta extraña forma, pueda cobrar su seguro y no ver destruida su vida y su fortuna. También está dotada de vulnerabilidad y melancolía, no exenta de un cierto romanticismo, su actitud, tan humana, ante el paso del tiempo o el cambio de los valores, los recuerdos, tantos sueños que inspiraron su lucha desde la juventud, y la incompreensión y soledad a que tantas veces el ser humano se ve abocado. Es Tony Soprano sensible a la falta de comunicación entre compañeros hasta el punto de que esta le provoca una depresión con graves ataques de pánico y pérdidas de la consciencia en lugares públicos. Cariñoso con sus hijos, protector; comprensivo hasta límites insospechables con su esposa, tremenda cínica, que no lo entiende y desea ignorar lo que a ella misma no le interesa, provocando de esta forma un rechazo psicológico y sentimental importante en el Tony que todos desearíamos ver amado de una vez para siempre; esquizofrénico en la defensa a ultranza de una familia a la que esencialmente traiciona cada vez que una buena hembra se le pone delante y a él le apetece, especialmente si esta es vulgar y está dispuesta a ser su amante permanente. Fiel filósofo en su búsqueda de la verdad acerca de la vida y del ser humano y también de la causa que motiva su profunda enfermedad. Gobernante sin piedad y, al tiempo, dialogante, que gusta de indagar múltiples perspectivas a la hora de solucionar los problemas de la mafia y sus negocios, que a él le ha tocado afrontar en un momento histórico que no es de su gusto. En fin, implacable con sus enemigos y, si fuera necesario, asesino irredento para no tener que perder esos valores que la tradición ha depositado en sus manos y que él, mientras viva, se ve obligado a salvaguardar. Todas estas, y algunas más, son facetas y perspectivas que se observan en este capítulo piloto sobre la única y a la vez múltiple y fragmentada personalidad de este mafioso eterno y que constituyen, en su deconstrucción, una de las características de este *nuevo modelo*, que ahora estamos analizando.

Para acabar, y ya brevemente, vamos a hacer referencia, desde la segunda parte del episodio piloto de *Lost*, a algunos cambios en la encarnación de funciones dramáticas relacionadas con los personajes, dentro del desarrollo de un mismo tema. En esta obra y capítulo podemos ver como Sahid, el personaje iraquí tan duro y a la vez sofisticado, y el guapo y rebelde rubio de la serie, Sawyer, que acabará unido a la chica también «guay», Kate, que a veces se repartirá también

con el protagonista, pasarán de luchar como deuteragonistas dentro de una misma fuerza, ambos juntos, a enfrentarse como auténticos antagonistas, sólo a causa del cansancio, de celotipias o de falta de entendimiento personal por razones de la gana, irracionales, que tanto influyen en las relaciones de los seres humanos y de los personajes de las nuevas teleseries. ¿O qué decir, en este mismo capítulo, de la «pija» Shanon, que de antagonista caprichosa e insufrible para cualquiera de los distintos grupos y personajes en esta serie coral se convierte en deuteragonista arriesgada de dos importantes personajes, Sahid y la bella Kate? O el rebelde sin causa, Sawyer, un antagonista egocéntrico y sospechoso que, de pronto, se disfraza, aunque sólo sea por unos instantes, de héroe valiente y protagonista matando a un gigante oso polar en una isla misteriosa para defender al grupo con el que comparte expedición. O la bella y sensual Kate a la que, en un *flash-back* de los varios del capítulo, vemos como una antagonista enfrentada al mundo a causa de su misteriosa inocencia, y que acaba por colaborar como deuteragonista en una expedición en defensa de los sobrevivientes que, de puro riesgo, es fácil que acabe con su vida y la de sus compañeros. En fin, todos estos no son sino ejemplos escogidos entre muchos, de tantas teleseries, para poner de relieve una vez más, el constante cambio de papel y de rol dramático como personaje que en las distintas fuerzas del drama pueden llegar a cumplir los variados caracteres de una serie dentro del *nuevo modelo* americano de marchamo teleserial.

3.7) *Otros aspectos del nuevo modelo. El segundo acto: espectáculo, agobio, pathos, narración, elasticidad de valores dramáticos. Fusión de géneros. Fusión ficción realidad. Un tempo nuevo: agitación y presente. Unidades dramáticas: acción, tiempo, espacio.*

En este subapartado vamos a dar cabida a diversos aspectos del *nuevo modelo*, que no trataremos de forma separada por no ser primordiales o en verdad significativos en el sentido de caracterizar de forma fundamental y determinante los rasgos del cambio norteamericano. Pero aun así, estas variables no dejan de poseer una afinidad y presencia dentro de los guiones seriales y, por lo mismo, vamos a dedicarles un subcapítulo, al menos para mencionar estas características y verlas como ejemplo y adjetivo del discurso y desarrollo de la *acción* dramática propia y esencial del *paradigma nuevo* de marchamo serial y norteamericano.

Por hacer uso de un símil de carácter gastronómico que haga comprensible la situación que vamos a describir en estas líneas, sabemos que hay algunos tipos de comidas o maneras de cocinar que resultan un tanto «sabrosas»; quizás no estén llenas de matices o sean especialmente sofisticadas, pero tienen un buen sabor, dejan un buen recuerdo: nos interesan. A lo mejor, están un poquito pasadas de sal o de alguna otra especia, no sabemos bien, pero hay algún o algunos condimentos o sustancias que les dan esta característica, que las hace deseables. Algo parecido, y con carácter general, podríamos decir de las teleseries del *nuevo modelo* norteamericano en relación con algo que vamos a denominar la *sensación de agobio*. El *agobio*, a nuestro juicio, sería una de esas sustancias que se halla siempre, o en muchas ocasiones, presente dentro del discurso teleserial confiriendo a este un cierto aroma que le es peculiar y que le dota de un sabor, por utilizar el símil gastronómico, bastante sabroso y generalmente deseable, como ya hemos dicho. Y este *agobio*, esta sustancia o componente, a nuestro juicio, sería un elemento formado posiblemente, y a su vez, de otros dos más, a saber: *tensión* y el ya tantas veces mencionado *agón*, esto es, dosis o huellas de *confrontación*. De la *tensión dramática* vamos a hablar, por su importancia, en el siguiente y final subapartado que dedicamos a aquellos elementos resumen por su carácter esencial y básico en relación con el *nuevo modelo*. No obstante, la *tensión dramática*, aprovechamos esta coyuntura para referirnos aunque sea brevemente a ella, no sólo es una característica fundante del *nuevo modelo* norteamericano en el protagonismo que ejerce en las labores organizativas y compositivas de la obra, sino que viene a cumplir otras misiones, de manera oblicua, en relación con el *tempo* del nuevo modelo dramático o con la propia sensación de *agobio*, en cuya aclaración nos hallamos inmersos.

Esta sensación de *agobio*, que estamos tratando, depende en buena medida de una vivencia muy intensa acerca de lo que está ocurriendo en escena en «este momento», la consciencia plena del tiempo presente, fruto del uso magistral de la *tensión dramática*, como hemos dicho, y cuyos componentes ya explicamos en la primera parte de este trabajo, a saber, el *conflicto* y la *activación*. Entonces, estos dos elementos, la *tensión* y el *conflicto* como condimento, vendrían a crear este *tempo* nuevo de permanente *agitación*, que genera una idealización de la *acción* dramática en el sentido de que están ocurriendo muchas cosas, pero no

necesariamente es así; lo que en verdad está ocurriendo es que el uso magistral de la *tensión dramática*, y particularmente del *agón*, están engendrando una sensación de presente en la vivencia del *tempo*, de interactividad, que nos hace estar casi ínsitos como un actor más en las escenas, de modo que nuestra vivencia de la *acción* dramática resulta particularmente intensa.

Así pues, esta *tensión* unida a la vivencia de este *tempo* nuevo, a la sensación de agitación y a ese uso sabio y un poquito pasado del *agón*, da y otorga a las obras de este *nuevo modelo* esa ya mencionada sensación de *agobio*, de sabor sabroso, que es muy característica de este nuevo paradigma. Tanto es así que estos dos componentes del *agobio*, tal y como hemos descrito, el *agón* y la *tensión dramática*, tiñen un tanto de su aroma el uso de lo que hemos llamado *activación*, esto es, del *argumento* y sus componentes, del *discurso verbal*, el *espectáculo* y los que denominaríamos nuevos *personajes*, juntamente, aunque con un uso menor, de lo que hemos venido a denominar *discurso intelectual*. Si en un intento de rejuvenecer Hollywood hemos visto durante estos años pasados como el segundo acto, el *conflicto*, se teñía de *discurso espectacular* hasta el punto de poder afirmar que no existía una *acción* dramática que no fuera al mismo tiempo una *acción* movida por el *espectáculo*, el *nuevo modelo* norteamericano ha hecho justamente lo contrario, a nuestro juicio, teñir la *activación*, y por lo mismo el *espectáculo*, de constantes dosis de *confrontación*.

Como un ejemplo de lo que acabamos de decir, vamos a hacer algunos comentarios sobre el segundo acto del capítulo 12 de la primera temporada de *Prison Break*, *El final del túnel*, de dieciocho minutos de duración, es decir, el 45% del total de la obra, y treinta y cuatro escenas, ni más ni menos. Un segundo acto este que es un claro y vívido ejemplo de constante agitación, con la apariencia de que ocurren muchísimas cosas, una constante y fuerte *tensión dramática*, y una sensación de *agobio* modélica, que genera una permanente sensibilidad de molestia e intensa vivencia del presente realmente fuerte. Como un resumen de este segundo acto podríamos decir algo que puede resultar en verdad sorprendente, más aún después de lo que acabamos de afirmar en estas líneas: no ocurre nada. Esto nos conduce a hacer una observación, que consideramos importante en relación con el concepto nuevo de *conflicto*. Así como en las obras clásicas hay una clara tendencia a desarrollar una *confrontación* física o real que se

correspondería con un desarrollo armónico y coherente de la *acción* dramática, no podemos decir lo mismo del nuevo paradigma norteamericano. Por eso, a lo largo de este subapartado estamos haciendo referencia a distintos conceptos que iluminarían una noción nueva sobre lo que la *confrontación* pudiera llegar a ser en este nuevo paradigma. En relación con la *acción* dramática, es evidente que el *nuevo modelo* no necesariamente pasa por esa concepción en virtud de la cual la persecución del *objetivo* por parte del *protagonista* implicaría un esfuerzo lleno de *acción* para conseguir alcanzar ese punto que el mismo protagonista se marca o le viene dado por alguna circunstancia. La noción de *agobio*, a la que hemos hecho referencia y explicado antes, viene muchas veces a sustituir a la de *conflicto* clásico; es más una sensación de molestia, de ruido, de que algo no va bien y tiene que ver con algo más propio de los sentidos que con una *acción* dramática fisiológica o intelectual en busca de un *objetivo*. Puede tratarse de unos gritos que proceden de una manifestación, como es el caso del capítulo en cuestión de *Prison Break*, a favor o en contra de Lincoln Barrows; o de un encerramiento en un cuarto oscuro del *objetivo* dramático o, simplemente, de una música molesta o un ritmo formal agobiante o un cortarse la piel del brazo para sacarse una pastilla de su interior –agonización del espectáculo, que decíamos antes–; lo importante ahora es generar esa sensación de agobio a la que venimos refiriéndonos. Porque, como decíamos antes, en el *conflicto* del capítulo 12 de la primera temporada de esta obra, que analizamos, no ocurre absolutamente nada. El tema principal queda totalmente paralizado y a expensas de que una pequeña pastillita llegue desde el *protagonista* hasta el *objetivo* dramático, de modo que sólo en el tercer acto se volvería a reiniciar una verdadera *acción* dramática desde un punto de vista tradicional. Y mientras esa pequeña pastillita viaja, durante dieciocho minutos, desde una estancia a otra de la prisión, nada se mueve, salvo algunas pocas escenas en sus temas deuteragonistas o deuterantagonistas, que no en el principal; y lo milagroso es que gracias al uso magistral de la *tensión dramática* y sus elementos, del *tempo* y la dosificación del *agón*, se hace nacer la ilusión de que todo se está moviendo y de que la *acción* dramática circula con máxima agitación y normalidad. Este sería el resumen de lo que sucede en el segundo acto de esta obra, que estamos viendo a vista de pájaro, ahora mismo.

No vamos a entrar en pormenores de cómo se construye la *tensión dramática* y el *presente*, el *tempo* agitado o la sensación de *agobio* en este segundo acto, porque entendemos que no es el objetivo del análisis; pero sí vamos a hacer mención a algunos pequeños detalles que nos muestren cómo, con poquísimos movimientos, se puede llegar a construir un *conflicto* dentro del *nuevo modelo*, si se sabe utilizar esos elementos y variables a los que acabamos de hacer referencia. Por ejemplo, nada más empezar el segundo acto, una manifestación de gente se pronuncia en contra de la liberación de Lincoln; esta escena aparece tres veces a lo largo del *conflicto*. Además, Barrows aparece en su celda a oscuras varias veces a lo largo de estos dieciocho minutos de conflicto. También, el protagonista y un deuteragonista, Sucre, hablan de la posibilidad de fugarse y de cómo liberar a Lincoln, a tal fin. La IP, por otra parte, se mueve por los exteriores de la cárcel a la espera de la hora de la fuga –que no sabemos si se va a producir–. Algún operario revisa el funcionamiento de la silla eléctrica, donde se produciría la ejecución de Barrows –todos sabemos que no se va a producir–. Un presbítero lleva un rosario a Lincoln, dentro del cuál está una pastilla que Michael envía a Lincoln. Y en las escenas de temas secundarios, Michael parece que se está despidiendo de la Dra. Tancredi; un par de escenas dedicadas a la traición de un espía de la compañía y otras dos en las que aparece Verónica hablando con los medios de comunicación, y nada más. Todo esto es lo que ocurre durante dieciocho minutos de un segundo acto que nos pone los pelos de punta y que no nos deja desengancharnos de la pantalla. Y el efecto se consigue a base de *conflicto* y *activación* –argumental y no argumental–, uso del *tempo* y del *ritmo formal* y nada más. Este es el uso y noción nueva, fundamentalmente de carácter organizativo, que a los elementos ya citados se da dentro del nuevo paradigma norteamericano de marchamo serial y al que venimos refiriéndonos en estas líneas en su conexión con los conceptos recién mencionados de *conflicto*, *agobio*, *tensión dramática*, *tempo* y *ritmo*.

El *discurso espectacular*, ya al margen de las sales y especias del *agón* o, por otra parte, del *agobio* a que acabamos de hacer referencia, tiene lugar y muestra su estancia, no ya en grandes escenas de *espectáculo*, batallas, explosiones o actos enormes de este carácter, de forma general, sino en toda la puesta en escena, de forma constante, de todo aquello que rodea al guión. Basta con ver dos de las últimas producciones del año 2011 de la HBO –*Game of Thrones* y *Boardwalk*

Empire— para darse cuenta de que el *discurso espectacular*, muchas veces, tiene que ver con la magnífica y creíble puesta en escena de la *acción* dramática a que el guión hace referencia, y poco más. *Game of Thrones* es una serie dramática cuya *acción* discurre en una Edad Media fantástica, al estilo de *El señor de los anillos*, cuyo *discurso espectacular* se basa, fundamentalmente, en hacer muy bien y creíble el ambiente que recrea. Y *Boardwalk Empire* es un serial sobre la Ley Seca en los Estados Unidos y el mundo de la mafia en distintas ciudades norteamericanas, que refleja con maestría el ambiente de aquellos años en las localizaciones citadas; y en esto consiste, a nuestro juicio, el fundamento y esencia del *discurso* que venimos llamando de carácter *espectacular*, en el nuevo drama serial. En verdad, todo esto se encuentra muy relacionado con la *hibridación ficción-realidad* que es otra de las notas características del *nuevo modelo* norteamericano, como Cascajosa hace notar en algunas de sus notas a las que ya hicimos mención [2007]. Piénsese a la hora de ver este asunto, en el enfoque oficial de la teleserie que ya hemos mencionado en diversas ocasiones, *True Blood*: «un falso documental sobre los vampiros en América». Creemos que no hace falta decir más para hacerse cargo de esta cuestión. Pero, está claro, para todo ello hace falta un sentido y uso del *espectáculo* que se halle a la altura de tan ambiciosas metas, y podemos decir que estas se ven plenamente satisfechas en estos nuevos teleseriales.

Para ir acabando, la *fusión de géneros* es otro ejemplo y característica del *nuevo modelo* —aunque no sólo, en buena lógica— y supondría, en estas obras, una completa destrucción de antiguas categorías en esta materia. Igualmente, el uso de las *proyecciones sentimentales* en términos generales, y en el segundo acto a modo de anticlimax para enfatizar los momentos climáticos, sería otro de los momentos significativos de este *nuevo modelo*; como también lo sería el uso de la *narración* para prescindir de las *unidades de tiempo* y de *lugar*, que poco importan a los nuevos guionistas, como tampoco —aunque son más disimulados a la hora de quebrarla— la prestigiosa *unidad de acción*. Por último, y a modo de cierre, es interesante darse cuenta de que el fenómeno de la *fragmentación* también se extiende a los valores ético-dramáticos propios de estas obras y que, como ya dijimos, se enuncian en el primer acto de las mismas. Las nuevas producciones son algo más elásticas, con toda su libertad de acción y de dibujo de situaciones y

personajes, al trazado de conflictos que vayan bastante lejos en el arqueo de situaciones dramáticas que, de no ser por estas nuevas formas, acabaríamos hablando de momentos verdaderamente confusos en lo que al respeto a los valores ético-dramáticos hemos hecho notar en la primera parte de este trabajo.

3.8) *Resumen y consideraciones finales sobre el giro frente al canon dramático y el paradigma clásico. Oportunidad y perspectiva del tema. El cambio permanente. La libertad creativa y desestructuración de categorías dramáticas, ambigüedad. La quiebra compositiva. Arquitectura comunicativa y artística: la unidad y organización en base a fuerzas de tensión dramática. Pérdida de supremacía de la organización técnica.*

En estas líneas finales vamos a hacer unas consideraciones últimas y un sucinto resumen, no de lo que ya hemos venido explicando en relación con el *nuevo modelo*, sino de las esencias o causas más íntimas que vendrían a provocar toda esta sintomatología y características de que hemos venido hablando a lo largo de todos estos subcapítulos.

El tema de esta tesis, a saber, la propuesta de un modelo de carácter canónico a través del cuál entrar y analizar el fenómeno actual dramático teleserial y norteamericano nos provoca, ya finalizando el trabajo, dos tipos de consideraciones básicas, que vamos a comentar. La primera de ellas nos lleva a insistir en el hecho y reiterada reflexión de que la perspectiva de este estudio, como ya hemos señalado, tiene un carácter esencialmente dramático y sólo desde este punto de vista estamos acometiendo el trabajo que con el presente subcapítulo vamos a dar por terminado. Ya hemos dicho que el actual fenómeno del *nuevo modelo* dramático y teleserial podría ser estudiado desde varios puntos de vista, entre otros: audiovisual, sociológico, filosófico, desde la perspectiva de su realización en términos directivos, de su producción, antropológico o tantas otras dimensiones más que, como es lógico, no vamos aquí a mencionar porque podríamos dedicar a este largo elenco unas páginas que no tiene sentido llenar de esta manera. Pero lo cierto es que el punto de vista elegido tiene, esencial y fundamentalmente, un relieve y dimensión de marchamo filológico-dramático y desde esta perspectiva, que no desde otra, lo hemos abordado.

La segunda consideración a que hacíamos referencia tiene que ver con las características o adjetivaciones diversas del tema objeto de elección y estudio. No

se trata este de un tema, a nuestro juicio, casual, más o menos original, oportunista, a la moda, singular, extraño o tantos otros calificativos que acaso nos pudieran venir a la mente en estos o aquellos momentos a lo largo de esta extensa lectura que se dedica al objeto de este nuestro análisis. Siempre desde esta opinión, el fenómeno objeto de estudio y consideración en este trabajo, el *nuevo modelo* dramático y serial norteamericano analizado desde una propuesta original de *canon*, no es un tema menor de características un tanto peculiares, sino que se trata de un suceso, la emergencia de un modelo dramático nuevo, de dimensiones relevantes; es una estrella fugaz en el firmamento de los acontecimientos dramáticos y, por lo mismo, de la investigación en el ámbito académico que, por otra parte, tiene lugar solamente una vez cada muchos cientos de años –Grecia, el teatro Isabelino, la Edad de Oro española...– y que, por un extraño efecto y privilegio de la fortuna, tenemos el honor de contemplar y estudiar, justo en el momento de su bella emergencia.

Por otra parte, la identificación, propuesta y concreta precisión de un *canon* de carácter dramático, en sus diversas dimensiones –argumental, dramática, tensión, narrativa y técnica–, nos brinda la oportunidad de poder entrar en análisis del que denominamos *nuevo modelo* norteamericano con unas coordenadas precisas, ello teniendo en cuenta la distinción de tres nociones sabidas pero que merece la pena volver a recordar: *canon*, por una parte, giro o *nuevo modelo*, por otra, y, para finalizar, otros paradigmas o, también, el *paradigma clásico*. Ya dijimos que una cosa es el *canon*, ya formulado en la primera parte de la tesis; otra, como es sabido, el *nuevo modelo* norteamericano, y otra distinta, el denominado *paradigma clásico*. Como hemos hecho notar, el *canon* dramático, en sus cinco dimensiones distintas, recogería las herramientas, variables y elementos dramáticos de que «el teatro» hace uso, a lo largo de la historia, para expresar la acción del drama. Y estos elementos, a los que hacíamos referencia en su momento, son comunes a todas las etapas históricas a la hora de «hacer teatro», esto es, en el momento de construir una *trama* y su correspondiente *acción* dramática, cuando deseamos organizar las variables de la *tensión*, o, también, las *estructuras técnico-formales* o *narrativo-dramáticas*. Y estas dimensiones con sus correspondientes elementos integran la propuesta de *canon* que ya formulamos en la primera parte. El *paradigma clásico* o el *giro dramático* propio del nuevo

drama norteamericano de marchamo teleserial harían uso de las mismas herramientas y variables dramáticas de carácter canónico, ya citadas, pero lo harían, eso sí, de distinta manera. El *paradigma clásico*, al uso y manera clásicas – y esto ya sería un canon epocal o estilístico–, con sus correspondientes categorías; y el *nuevo modelo* norteamericano, también a su estilo, pero desestructurando, esto es, desde el desprecio y falta de consideración hacia las categorías y conceptos clásicos. Pero, insistimos, trabajarían con las mismas herramientas, en uno y otro caso, y usando las variables canónicas tantas veces citadas.

Y desde esta ambición que nosotros creemos desestructuradora –por comparación a un paradigma clásico–, también liberadora y, por lo mismo, desde la creación de un impulso dramático bastante nuevo –allí donde lo nuevo es factible y posible en el difícil mundo del arte– surge este original modelo en el ámbito popular del drama teleserial cuyas esencias dramáticas y síntomas o fundantes características hemos venido dejando caer aquí o allá y que, a continuación, pasamos a resumir, desde el recuerdo y afán esencialmente compilatorio, en unas pocas líneas. La teoría del drama según la cuál un *personaje* protagonista persigue un *objetivo* de carácter dramático desde el inicio de la *acción*, pasando por un conjunto de circunstancias de marchamo conflictivo para, al finalizar, alcanzar, o no, dicha meta se sostendría en el *nuevo modelo* con carácter general, ello si, y sólo si, prescindimos de máximos categoriales para el desarrollo de la *acción* dramática o de los personajes que serían más propios de una concepción clásica u ortodoxa, o académica, del drama que de otras ideas más impulsivas o guiadas por la *gana* creativa o *formal*. Esta descategorización o despurificación de los conceptos dramáticos abre en el *nuevo modelo* las puertas, como hemos dicho, hacia la libertad total, hacia una creación sin barreras guiada únicamente por el impulso del momento, la intuición, la *gana formal* creativa; sintiendo las necesidades de la obra minuto a minuto, desde una perspectiva actual, propia del hombre de nuestro tiempo. Por otra parte, sabemos que el espectador contemporáneo ya lo ha visto casi todo entre todo lo posible, por lo que no es fácil de seducir. Engañarle, es decir, proporcionarle algo sorprendente al espectador es casi imposible si tal hecho no es auténticamente nuevo; por lo que el modelo norteamericano se decide por la creación de nuevas maneras de contar la

historia, de hacer el drama, que puedan generar otra vez adhesiones por su liturgia actual a la hora de contar historias de siempre.

El resultado, posiblemente pretendido, es el cambio permanente, la sustitución eterna de situaciones, personajes, maneras, objetivos, luchas, metas y, por lo mismo, de categorías dramáticas de modo que la intriga y el *puzzle* estructural sean la constante organizativa y laberíntica de carácter creativo dentro de este nuevo drama. De ahí el uso de tantos *temas* a la vez, que el espectador ha de adivinar lentamente; de ahí el uso y cambio de *jerarquías* ambiguas que se mueven en el tiempo como lo hace la vida, ...por esa razón una constante *fragmentación* y desmembramiento de los *temas* desde sus fuerzas de origen, la *mutación sustancial* de temas o sus oblicuas presentaciones, los cambios constantes de rol y funciones de los *personajes*, la creación de un nuevo concepto de segundo acto –esencial al drama de carácter occidental–, las fusiones de géneros o, por qué no, de distintos mundos –reales, fantásticos– o tantas otras novedades que no son sino una invitación a hacer lo que sentimos como propio y como más adecuado cuando se dé la circunstancia concreta que pueda abrir las puertas a la seducción del sempiterno espectador.

Claro está que toda esta enorme libertad, toda la que deseemos tomar –y de la que los guionistas, sin duda, acaban por apropiarse–, conduce al drama en el paradigma serial de origen norteamericano a una arquitectura que resultaría caótica, y por lo mismo no artística, o no dramática, si no mediara algún tipo de elemento unitivo de carácter compositivo; y el viejo arte, que tanta estima tenía de la arquitectura técnica, esto es, *formal*, acaba por darse cuenta de la insuficiencia de este instrumento –el meramente técnico– para dar cohesión a tanto laberinto y tendencia desorganizativa y centrífuga. Todo resultan intrigas, en su estructura, rupturas, inadecuaciones, y faltas de muletas o cementos unitivos para ir de aquí para allá. El nuevo escritor, sin dejar de echar mano de las viejas estructuras técnicas, que ya explicamos en el correspondiente subcapítulo de la primera parte, tiene que hacerse con un nuevo instrumento que dé algún tipo de unión a tanto «despropósito» y este va a ser, ni más ni menos, que uno de carácter tan histórico y tradicional como comunicativo: la *tensión dramática*, la vieja, y también, organización dramática en términos de interés atento que Aristóteles tan sabiamente describe y desarrolla en su antigua *Poética*, y a la que dedicamos todo

una capítulo en la primera parte de este trabajo. De modo que, como hemos dicho, este antiguo instrumento al servicio de la atención e interés del espectador a fin de que el drama no decaiga y no pierda *tensión* en su desarrollo –la *tensión dramática*– se convierte ahora, en manos de los nuevos creadores, en la nueva y fundamental herramienta de composición. Su uso y elementos siguen siendo los de siempre, los tradicionales, los que todos los grandes dramaturgos han usado a lo largo de la historia –canónicamente hablando–, pero ahora esta, la *tensión dramática*, viene a superar en importancia a la *organización técnica* o *formal*, que antes era un instrumento de prestigio y de primer orden a la hora de hacer el drama. Ahora, insistimos, sin dejar de existir, la *forma* cede sus privilegios y supremacía a la *tensión dramática* para dar unidad a tanta fuerza centrífuga y a tanta quiebra compositiva. Acaso este leve cambio de jerarquía en las prioridades creadoras de carácter compositivo nos esté indicando que el drama más propio de nuestro tiempo, de marchamo teleserial y norteamericano, esté apostando un poco más por la comunicación y por la seducción, por captar la atención de un público más inteligente y formado, y, quizás, digámoslo así, un poco menos por la creación, en su puridad, de estructuras artísticas que, aun siendo bellas, morirían sin haber nacido en caso de perder el favor de un público que, paradójicamente, hoy se mide más de uno en uno, en términos de abonados a una estación de cable, que en cifras de espectadores por millares y millones capaces de captar un buen anuncio que sea explosivo –en cifras financieras multimillonarias– para una antigua cadena de marchamo generalista en un concepto caduco de lo que fue, pero ya no será, la nueva y actual televisión.

III- Conclusión

A lo largo de toda la primera parte del trabajo hemos tratado de reflejar nuestras expectativas –cuando decimos «nuestras» nos referimos a las de los ciudadanos occidentales– sobre lo que sea lo dramático. Hemos intentado dibujar nuestros deseos, ilusiones, sensaciones, pensamientos, es decir, nuestra filosofía y lo que nosotros consideramos sean elementos comunes e ineludibles del drama, después de tantos siglos de manifestaciones histórico-dramáticas dentro del mundo occidental. Y ello no solamente desde un punto de vista abstracto o universal, teórico, doctrinal...; sino, especialmente, desde una perspectiva práctica. Porque todo ese conjunto de ideas que los occidentales tenemos o alimentamos sobre el fenómeno de lo dramático, no son sólo eso, ideas o ideales sobre un abstracto cultural; son también y fundamentalmente un cuerpo, una encarnación del drama que goza de musculatura, arterias, de huesos y venas en forma de dimensiones, herramientas, variables y elementos que vendrían a componer lo que hemos venido a denominar una propuesta de *canon* dramático para Occidente.

Y, de esta forma, nos hemos venido refiriendo, en primer lugar, al *argumento*, al relato dramático, y a sus elementos comunes e invariables a lo largo de la historia; nos referimos, entre otras cosas, a los *nudos* del drama y a las *pasiones sentimentales*.

En segundo término, hemos hablado de la *organización dramática*, de aquello más propio y esencial a ese fenómeno occidental que hemos venido a denominar «drama», y lo hemos hecho desde tres perspectivas distintas a las que hemos llamado externa o cuantitativa, esto es, la relativa a los bloques o división por actos; media, o la que hace referencia a ese «algo» de lo que siempre trata una obra, los temas, la *acción* dramática. Y, por último, la dimensión interna, donde nos hemos referido a lo más sustancial de eso que llamamos drama: esto es, la acción dramática en su íntima relación con los *contextos* o períodos dramáticos (exposición, conflicto y resolución), tan característicos y definitorios de nuestro ámbito cultural.

A continuación, hemos desarrollado y explicado los factores clave que inciden en la disposición de la *tensión dramática*, esa variable o estructura que mantiene vivo el interés del espectador a lo largo de toda la obra. Y, para ello, nos

hemos referido a los conceptos de *conflicto* y *activación* como factores clave de esta, llamémosla así, estructura. El *discurso verbal*, el *lenguaje espectacular* o *intelectual*, así como los *personajes* han sido objeto de discusión en este apartado, entre otros términos.

De otra manera, también hemos hecho un sucinto análisis de aquellas cuestiones que, dentro de la *organización narrativa*, afectan también a la disposición dramática; hemos discutido sobre la ingerencia de las técnicas narrativas dentro del drama y hemos procurado dar criterio sobre los factores decisivos no ya que pudieran caracterizar lo narrativo mismo dentro del drama, pero sí esa separación del fenómeno narrativo y el dramático en el ámbito de un entorno, llamémoslo así, teatral.

Por último, nos hemos referido a la *organización técnica* o *forma* como cimentación profunda del edificio artístico-dramático y hemos estudiado los elementos que la componen. Todo ello, siempre y en todo caso, con ejemplos (casi sin excepción, de *Edipo rey*) que pudieran contribuir a esclarecer los conceptos y las nociones que aquí se vierten.

Si hemos utilizado, tantas veces, la *Poética*, de Aristóteles, a la hora de desarrollar el discurso, no ha sido con la pretensión de hacer un análisis y estudio del pensamiento aristotélico en torno a lo trágico, sino para dar cohesión y soporte a nuestro trabajo sobre un posible *canon* dramático para Occidente, nada más. No en vano, claro está, el texto de Aristóteles se halla considerado como un soporte indiscutible acerca de la cultura occidental dramática, y posiblemente el más importante.

En lo concerniente a la primera parte, hemos de acabar diciendo que, dentro del segundo capítulo, la *organización dramática*, hemos hecho unas referencias prácticas al paradigma *clásico* y a aquellas de sus características que consideramos esenciales, ello porque el *giro* norteamericano, que estudiamos en la segunda parte, afectará sobre todo a este área de nuestro *canon* occidental. Por tanto, no queríamos dejar de establecer aquellas variables más concretas contra las cuáles se afirma el nuevo paradigma.

Después de haber realizado este viaje, podemos concluir aquí que es factible formular una propuesta de cierta coherencia sobre un posible *canon* dramático para Occidente, que estaría compuesto por aquellas dimensiones y elementos

invariablemente presentes en las grandes obras dramáticas de nuestra historia, viniendo a componer así un Espacio Dramático Común en nuestra cultura «teatral» –que hemos tratado de reflejar en este trabajo–. De esta forma, y hallándose este tema en el centro del debate sobre la existencia de un *canon*, nos situaríamos respetuosamente al margen de aquellos que niegan sorprendentemente tal posibilidad o de aquellos otros que situarían ese *canon* en el marco, a nuestro juicio no del todo claro, ya de determinadas obras, ya de autores o tendencias concretos, ello sin especificar, con total precisión y siempre a nuestro modesto entender, en qué consista tal *canon*.

En la segunda parte del trabajo, y después de pasar por una introducción histórica, hemos abordado la tarea de entrar en el análisis de un *nuevo modelo* dramático de marchamo teleserial y norteamericano que acaba de surgir, ello desde el *canon* propuesto en la primera parte de la tesis. El tema de esta investigación, la emergencia y consiguiente análisis de un *nuevo modelo* dramático que surgiría al calor de las más prestigiosas «telenovelas» de la actual producción norteamericana, se aborda desde una perspectiva única y exclusivamente dramática, con las herramientas y dimensiones de carácter dramático, insistimos, que originariamente proponemos en la primera parte de la tesis. Está claro que un fenómeno de estas proporciones puede ser estudiado desde muy diversas perspectivas, pero la nuestra es la citada, la propia y esencial al drama, nunca la audiovisual o cualquiera otra que, con toda legitimidad, pudiera ser adoptada. No se trata este de un tema, digamos, casual, original o a la moda. La emergencia de un *nuevo modelo* de características dramáticas es un suceso tan absolutamente extraordinario como lo son sus proporciones; es una estrella fugaz en el firmamento de los acontecimientos de título dramático y, por lo mismo, en el ámbito de la investigación, que sólo emerge para la historia cada muchos cientos de años.

La sección histórica de esta segunda parte de la tesis la hemos dedicado, en primer término, a tratar de describir los nacientes momentos de este paradigma, así como a situar el *nuevo modelo* dentro de la historia de las producciones teleseriales en América. Hemos trazado, década a década, los rasgos principales de esa búsqueda, siempre tenaz, de una televisión de calidad que, sin duda alguna, volveríamos, según parece, a disfrutar en nuestros días. Si en un terreno como el

nuestro, el del drama, nada sucede sin contar con lo anterior, con el pasado o la tradición, el *nuevo modelo* —en sus aspectos esenciales: el impulso, la *gana*, el desprecio y la descategorización del clasicismo—, aun viniendo de atrás mas paradójicamente, sería una estrella nueva cuyos fundamentales atributos no se pueden vislumbrar entre el número de los aparecidos en el seno de las tendencias «viejas», ello dentro del ámbito de drama para la televisión, queda claro lo que justamente queremos decir. Precisamente tales características, la libertad formal, el constante cambio, la disolución de las categorías clásicas y, sobre todo, el impulso técnico e instintivo del momento aproximarían el modelo, este nuevo giro dramático, a las preferencias teatrales de nuestro Siglo de Oro español, fenómeno que tratamos de describir, entre sus antecedentes, mediante el análisis de *Fuente Ovejuna*, del dramaturgo inmortal Lope de Vega.

Ya en el segundo capítulo, y aprovechando las dimensiones del *canon* que formulamos en la primera parte, procedimos a revisar el *nuevo modelo*, el dramático norteamericano, a través de una perspectiva de carácter *argumental* —nudos y emociones—; luego, *narrativa*; también *técnico formal* y, además, desde el punto de vista de lo que hemos venido llamando la *tensión dramática* —esto es, teniendo en cuenta el conflicto y la activación, argumental y no argumental— para llegar a la conclusión, primera e importante en lo que se refiere al *nuevo modelo*, de que en estas dimensiones no se produce cambio significativo alguno en comparación —del *nuevo modelo*— con el uso que de tales elementos, variables y herramientas dramáticas se hiciera en modelos o paradigmas anteriores, especialmente el clásico. Por lo tanto, no es aquí, en estas variables o dimensiones, donde debemos buscar la novedad u originalidad del *nuevo modelo* dramático de marchamo teleserial y de nacionalidad norteamericana. Una única observación deberíamos hacer en lo referente a la *tensión dramática*: que siendo el uso que de ella se hace el mismo que tradicionalmente se acostumbraba, como hemos dicho, surge una pequeña peculiaridad, cuyo desarrollo se deja para el tercer capítulo, a saber, esta dimensión del drama viene a sustituir en relevancia a la *dimensión técnico-formal*, ello por razones fundamentalmente de carácter compositivo: siendo el *nuevo modelo* yermo en tendencias unitivas, casi totalmente estéril, la vieja argamasa de cimentación artística, la *forma*, se muestra insuficiente para impedir el derrumbamiento de la arquitectura serial, de un

episodio, por lo que se echa mano de la *tensión del drama* y así poder acabar de dar sentido y , también, de aherrojar lo que en el *nuevo modelo*, con sus tendencias centrífugas y además laberínticas, se pone, una y otra vez, en riesgo de perder y de tirar por el suelo: la unidad de la obra, la composición, y, por lo tanto, la posibilidad de que esta, capítulo a capítulo, se vea comprendida.

Al no hallarse el cambio en las dimensiones estudiadas en el segundo apartado, como acabamos de indicar, procedimos a analizar esa dimensión del drama que tiene que ver, esencialmente, con sus categorías y formulaciones más íntimas, esto es, la *organización dramática* –también citada en el *canon*–, fundamentalmente en sus variables relacionadas con el desarrollo de la *acción* y, también, de los *temas y contextos dramáticos*, a saber, exposición, conflicto y, también, resolución; y nos dimos cuenta de que era justa y precisamente aquí donde íbamos a encontrar los cambios significativos y, además, relevantes del *nuevo modelo* norteamericano. Así pues, el tercer capítulo de la segunda parte ha sido dedicado, en sus ocho subapartados, a entrar en el análisis de las características esenciales o más importantes de este *nuevo modelo*. En primer lugar, nos llamó la atención el gran número de temas –nunca, por lo general, inferior a cinco– que suelen desarrollarse dentro de este paradigma y siendo ya esto muy significativo, la identificación de los mismos no aparece clara desde el primer momento, sino que tales acciones se van desvelando progresivamente, como si de una intriga o puzzle estructural se tratara. Además, los temas suelen tener, históricamente, una jerarquía o prelación de importancia, de modo que una acción sería la relevante y otras, las secundarias. No sucede así dentro del *nuevo modelo*, cuya jerarquía aparece muchas veces confusa, se desvela poco a poco, o va mudando una y otra vez dependiendo del *contexto* dramático en el que nos encontremos o de las necesidades de desarrollo de los muy variados temas o de tantas otras circunstancias como inciden en este *giro* dramático. Sucede, por otra parte, que allí donde el clasicismo iba exhibiendo, por decirlo de alguna manera, categorías –ya funcionales, ya relacionadas con los personajes o con los anclajes dramáticos más determinantes–, el *nuevo modelo* rompe con tales criterios y procede, entre otras cosas, a la *fragmentación* y desmembramiento de las distintas acciones y temas, y donde antes estos se hallaban unidos por las mismas fuerzas, bien de los personajes o sus funciones, o de los roles dramáticos en pugna, lo que

sea, ahora se constituyen, en consecuencia, nuevos temas y tramas dramáticas, muchos, que emergen con carácter independiente allí donde en el modelo clásico sólo había partes y masas de un todo técnico integral.

Los nuevos temas dramáticos no sólo amparan o singularizan el *nuevo modelo*, como hemos dicho, por su número, ambigüedad, ruptura de jerarquías o desmembramiento de categorías y funciones, sino que adquieren un carácter literalmente camaleónico, y mudan, o si se prefiere, mutan constantemente de sustancia y también de naturaleza o aparecen, improvisadamente, de una forma oblicua, poco esperada, de modo que sin que lo advirtamos, nos hallamos –de nuevo– en un tema abandonado hacía tiempo y que, justo en este instante, intuimos que pudiera ser el mismo. La *asincronía* dramática es otra de las constantes que miramos analíticamente en el *nuevo modelo*: las distintas acciones se desarrollan de forma no paralela, no sólo en el tiempo, sino que ni siquiera los contextos –exposición, conflicto y, por otra parte, resolución– son capaces de moldear una acción medianamente sincrónica para tanto tema y, también, su desarrollo. Los *personajes* cambian una y mil veces entre su débil naturaleza; se reinventan, además, pongamos que mil y una, se rompen en mil pedazos; deconstruidos, deciden también cambiar de roles funcionales cuando más les apetece, de modo que si ahora son agonistas, más adelante, en la misma acción, serán, por poner un ejemplo, antagonistas, objetivo dramático, deuteragonistas y volverán de nuevo a ser protagonistas, ahora de un tema que ya no sabemos exactamente cómo nació, a semejanza y fea copia del hombre de nuestro tiempo. El *conflicto*, el segundo acto tan característico de la civilización occidental –porque no hay Occidente si no hay lucha o sufrimiento antes de llegar a algún sitio–, cambia en cierto modo y a veces de naturaleza y pasa a ser un *agobio* de carácter textural, una agitación epidérmica, más que una confrontación física con un *objetivo* que, intelectual y emocionalmente, deberíamos luchar por alcanzar. *Fusión de géneros* y mezclas de todo tipo allí donde la realidad, literalmente, vuelve a salvar la ficción –o donde la ficción se hace absoluta realidad–.

En fin, entre tanto cambio y tendencia a la intriga estructural y organizativa, en medio de tanto peligro de derrumbamiento y fuerzas centrífugas, como ya decíamos, la *tensión dramática* de recuerdo aristotélico –otra vez Grecia–, expresada en su *Poética*, vuelve a salvar el teatro y reconduce, un instrumento tan

viejo, el monstruo laberíntico del *nuevo modelo* a través de los pasadizos de una nueva cordura. Así, el drama actual, la original creación, la nueva y dramática revolución vuelve a sentirse deudora de la más fresca de las tradiciones y el guionista norteamericano, que no es de ninguna manera tonto, lee a Sófocles por las noches y aprende de *Edipo* –y de *Lope*–, después de una larga jornada dedicado a escribir *True Blood* –el falso documental sobre los vampiros en América y su lucha por la igualdad de derechos–, *Betty la Fea*, *Perdidos*, *24*, *Los Soprano*, *Prison Break* o *The OC* –cuyos minutajes incluimos en las páginas interiores a fin de que se conozca su sinopsis y desarrollo por tiempos y escenas–, todas ellas, a saber, unas obras..., más concretamente, unas «teleseries» tan populares como lo fueron las obras dramáticas de todos los grandes artistas, por sobrenombre dramaturgos –enormes–, a lo largo de la historia del drama occidental.

IV- Bibliografía

A) Fuentes primarias

ARISTÓTELES: *Poética*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.

HOMERO: *Odisea*, ed. bilingüe de Carlos García Gual, Madrid, Espasa, 1999.

SHAKESPEARE, WILLIAM: *Hamlet*, en *Obra Completa*, trad. Luis Astrana Marin, Madrid, Aguilar, 1974, pp. 217-289.

SÓFOCLES: *Edipo rey*, en *Tragedias*, ed. Carlos García Gual y Assela Alamillo, Madrid, Gredos, 1981, pp. 300-368.

VEGA, LOPE DE: *Fuente Ovejuna*, ed. Francisco López Estrada, Madrid, Castalia, 1991.

B) Series de televisión

Sex and the city, HBO, 1998, Primera temporada [Capítulo primero].

The Sopranos, HBO/Warner, 1999, Primera temporada [Episodio piloto].

Six feet under, HBO, 2001, Primera temporada [Episodio piloto].

24, Fox, 2001, Primera temporada [Capítulo primero].

The O.C., Warner, 2003, Primera temporada [Episodio piloto].

Prison Break, Fox, 2005, Primera temporada [Capítulo 12].

Lost, ABC/Buena Vista-Touchstone, 2005, Primera temporada [Episodio piloto, 1ª parte].

Lost, ABC/Buena Vista-Touchstone, 2005, Primera temporada [Episodio piloto, 2ª parte].

Mad Men, HBO, 2007, Primera temporada [Episodio piloto].

Ugly Betty, Buena Vista-Touchstone, 2008, Primera temporada [Capítulo piloto].

True Blood, HBO/Warner, 2009, Primera temporada [Capítulo primero].

In treatment, Fox, 2009, Primera temporada [Capítulo primero].

Game of Thrones, HBO, 2011, Primera temporada [Capítulo primero].

Boardwalk Empire, HBO, 2011, Primera temporada [Capítulo primero].

C) Fuentes secundarias

ALONSO DE SANTOS, JOSÉ LUIS (1998): *La escritura dramática*, Madrid, Castalia.

_____ (2002): «La estructura dramática», *Las puertas del drama*, 10, pp. 4-9.

ALVARADO, M. y BUSCOMBE, E. (1978): *Hazell: The Making of a TV series*, Londres, bfi.

AMORÓS, ANDRÉS (2001): *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Cátedra.

ARISTÓTELES (1970): *Metafísica*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.

ARNHEIM, RUDOLF (2002): *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Forma.

AUBENQUE, PIERRE (1981): *El problema del ser en Aristóteles*, Madrid, Taurus.

AULETTA, K. (1991): *Three Blind Mice: How the TV Networks Lost their Way*, Nueva York, Random House.

BAL, MIEKE (2001): *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra.

BAQUERO GOYANES, MARIANO (2001): *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia.

BARNOUW, E. (1982): *Tube of Plenty: The evolution of American Television*, Oxford, Oxford University Press.

BAUGHMAN, JAMES L. (1985): *Television's Guardians: The FCC and the politics of Programming, 1958-1967*, Knoxville, University of Tennessee Press.

BLACKER, IRWIN R. (1993): *Guía del escritor de cine y televisión*, Navarra, Eunsa.

BLOOM, HAROLD (1995): *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama.

BLUM, R. (2000): *Television & Screen Writing: From Concept to Contact*, Boston, Focal Press.

BORDWELL, DAVID & THOMPSON, KRISTIN (2003): *Arte cinematográfico*, México, D.F., McGraw-Hill Interamericana.

BRADY, B. y LEE, L. (1988): *The understructure of writing for film and televisión*, Austin, University of Texas Press.

BRODOGHKOZY, ANIKO (2001): *Groove Tube: Sixties Television and the Youth Rebellion*, Durham, and London, Duke University Press.

_____ (2003): «The “Youth Revolution” and American television», en *The television history book*, Michele Hilmes, ed., London, bfi, pp. 81-86.

BROOKS, T. y MARSH, E. (1999): *The Complete Directory to Prime Time Network and Cable TV Shows (1946-Present)*, Nueva York, Ballantine Books.

- CABAL, FERMÍN (1986): «Historia y evolución de la estructura dramática», *Primer acto*, 215, pp. 92-99.
- CANO, PEDRO L. (1999): *De Aristóteles a Woody Allen*, Barcelona, Gedisa.
- CAPILLA, A y SOLÉ, J (1999): *Telemanía: Las 500 mejores series de televisión de nuestra vida*, Barcelona, Salvat.
- CASCAJOSA VIRINO, CONCEPCIÓN CARMEN (2005a): *Prime Time*, Madrid, Calamar.
- _____ (2005b): «Por un drama de calidad en televisión: La segunda edad dorada de la televisión norteamericana», *Comunicar*, 25/2, pp. 1-8. dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2927714&orden=0.
- _____ (2006a): «No es televisión, es HBO: La búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO», *Zer*, pp. 23-33. dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2238742.
- _____ (2006b): «El espejo deformado: Una propuesta de análisis del reciclaje en la ficción audiovisual norteamericana.», *Revista Latina de Comunicación Social*, 61/II época, pp. 1-17. www.ull.es/publicaciones/latina/200605cascajosa.pdf.
- _____ (2007): «“Reality Bites”. De cómo la telerrealidad ayudó a salvar la ficción», *Trípodos*, 21, pp. 97-102. dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2381547.
- _____ (2008): «Tiros y arias: la tragedia posmoderna en “Los Soprano”», *Quimera*, 294, pp.45-49.
- CREEBER, GLEN (2004): *Serial Television: Big Drama on the Small Screen*, Londres, bfi.
- _____, Ed. (2008): *The television genre book*, London, Palgrave MacMillan&bfi
- CHATMAN, SEYMOUR (1986): *Story and discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell, Cornell University Press.
- EDGERTON, GARY R. (2005): *Thinking outside the Box: a Contemporary Television Genre Reader*, Kentucky, University Press of Kentucky.
- FEUER, JANE (2003): «Quality Drama in the US: The New “Golden Age”?», en *The television history book*, Michele Hilmes, ed., London, bfi, pp. 98-102.
- FIELD, SYD (1994): *El libro del guión*, Madrid, Plot.
- _____ (2001): *El manual del guionista*, Madrid, Plot.
- FRANKL, VIKTOR E. (1996): *El hombre en busca de sentido*, Barcelona, Herder.
- FUENTES GONZALEZ, PEDRO PABLO (2007): «Los elementos estructurales del drama griego antiguo», *Florentia iliberritana*, 18, pp. 27-67.
- FUMAROLI, MARC (2008): *Las abejas y las arañas. La querella de los antiguos y los modernos*, Barcelona, Acantilado.

- GARCÍA BARRIENTOS, JOSE LUIS (2001): *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis.
- GARCÍA YEBRA, VALENTÍN (1974): ed., Aristóteles, *Poética*, Madrid, Gredos.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, ANTONIO (1996): *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- GAUDREAU, ANDRÉ y JOST, FRANÇOIS (1995): *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós.
- GENETTE, GÉRARD (1989): *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- GLASSNER, ANDREW S. (2004): *Interactive Storytelling: techniques for 21st century fiction*, Natick/Massachusetts, AK Peters.
- GOMEZ TORRES, ANA MARÍA (1994): «La carnavalización en el teatro: los títeres y la ruptura del canon dramático», *Analecta malacitana*, 17/2, pp. 313-322.
- HEIDEGGER, MARTIN (1960): *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada. Véase especialmente el capítulo dedicado a «La sentencia de Anaximandro».
- HILMES, MICHELE, Ed. (2003): *The television history book*, London, bfi.
- HOZ BRAVO, JESUS JAVIER DE (1984): «La composición de *Edipo rey* y sus aspectos tradicionales», *Estudios clásicos*, 26/87, pp. 229-240.
- HUERTA FLORIANO, MIGUEL ÁNGEL (2005): «“A dos metros bajo tierra” una serie de calidad: análisis narrativo del capítulo piloto», *Comunicar*, 25/2, pp. 1-10. dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2927594&orden=0.
- IGLESIAS, KARL (2005): *Writing for Emotional Impact: Advanced dramatic techniques to attract, engage, and fascinate the reader from beginning to end*, Livermore, CA, WingSpan.
- INNES, CHRISTOPHER (1995): *El teatro sagrado, El ritual y la vanguardia*, México, Fondo de Cultura Económica.
- JACOBS, JASON (2003): «Experimental and Live Television in the US», en *The television history book*, Michele Hilmes, ed., London, bfi, pp. 72-75.
- KOSCHAKER, P. (1955): *Europa y el derecho romano*, Madrid, Revista de Derecho Privado.
- LASSO DE LA VEGA, JOSÉ S. (1981): «Introducción» a Sófocles, *Tragedias*, ed. Carlos García Gual y Assela Alamillo, Madrid, Gredos, pp. 7-112.
- LAVERDY, D. (2002): *This thing of Ours: Investigating ‘The Sopranos’*, Nueva York, Columbia University Press.
- LESKY, ALBIN (2001): *La tragedia griega*, Barcelona, El Acantilado.
- LEVINE, ELANA (2003): «US Networks in the 1970s and 80s», en *The television history book*, Michele Hilmes, ed., London, bfi, pp. 89-94.

LONGWORTH, J. (2000/2002): *TV Creators: Conversations with America's Top Producers of Television drama* (Vols. I y II), Syracuse, Syracuse University Press.

LÓPEZ GONZÁLEZ, CARMEN GLORIA (2001): «La estructura dramática en TV: una fórmula para atrapar a la audiencia», *Cuadernos de información*, 14. dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2938100&orden=0.

MACGOWAN, K. y MELNITZ (2003): *Las edades de oro del teatro*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

MAMET, DAVID (1995): *Una profesión de putas*, Madrid, Destino.

_____ (2001): *Los tres usos del cuchillo (Sobre la naturaleza y función del drama)*, Barcelona, Alba.

MARTINEZ MARZOA, FELIPE (1973): *Historia de la filosofía. Filosofía antigua y medieval*, Madrid, Istmo.

MELÉNDEZ WONG, RENZO ANDRÉ (2008): «*Prison Break*: la prisión que rompe América», *Crítica* 3, 1, kusan.uc3m.es/CIAN/index.php/CRITICA3/article/viewFile/203/69.

MILLER, W. (1980): *Screenwriting for narrative film and television*, Londres, Columbus.

MURRAY DAVIS, ROBERT (1969): *The novel. Modern essays in criticism*, New Jersey, Prentice-Hall, Inc.

NELSON, ROBIN (1997): *TV Drama in transition*. London, MacMillan Press Ltd.

PÉREZ BENITO, ERNESTO (1995): *Aproximación al espacio formal: un ensayo de epistemología estética*, tesis doctoral, Valladolid, Universidad de Valladolid.

PERREN, ALISA (2003): «New US Networks in the 1990s», en *The television history book*, Michele Hilmes, ed., London, bfi, pp. 111-.

PORTER, MICHAEL E. (1982): *Estrategia competitiva. Técnicas para el análisis de los sectores industriales y de la competencia*, México, Cecsá.

REALE, GIOVANNI y ANTISERI, DARIO (1991): *Historia del pensamiento filosófico y científico*, Barcelona, Herder.

RODRÍGUEZ ADRADOS, FRANCISCO (1972): «Estructura formal e intención poética en el *Edipo rey*», *Euphrosyne*, 5, pp. 369-383.

_____ (1983): *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid, Alianza.

ROZAS, JUAN MANUEL (1976): *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, Madrid, S.G.E.L.

SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. (2001): *Estrategias de guión cinematográfico*, Barcelona, Ariel.

SCHWEITZER, ALBERT (1955): *J.S. Bach. El músico poeta*, Buenos Aires, Ricordi.

SMITH, ADAM (1984): *Investigación sobre la naturaleza y causas de la riqueza de las naciones*, México, Fondo de Cultura Económica.

STURCKEN, FRANK (1990): *Live Television: The Golden Age of 1946-1958 in New York*, Jefferson, McFarland.

SZONDI, PETER (1994): *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona, Destino.

TATARKIEWICZ, W. (2002): *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos.